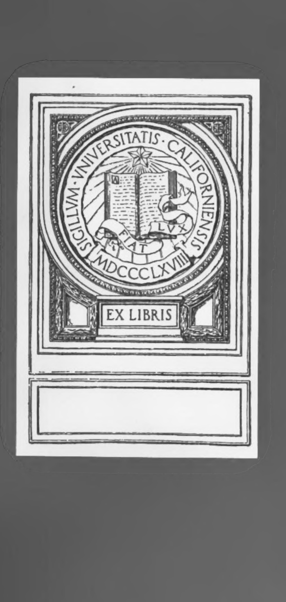
Deutsche Literaturgesc... des neunzehnten Jahrhunderts

Friedrich Kummer

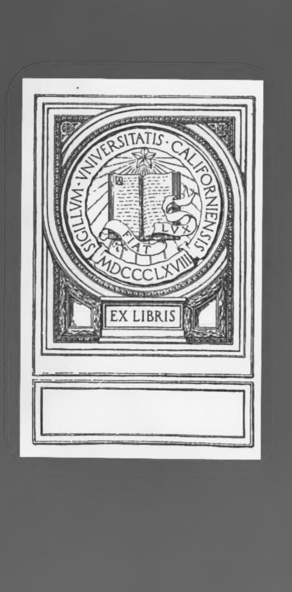
Digitized by Google

Deutsche Literaturgesc... des neunzehnten Jahrhunderts

Friedrich Kummer



Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Deutsche Literaturgeschichte

des neunzehnten Jahrhunderts

Digitized by Google

Deutsche Literaturgeschichte

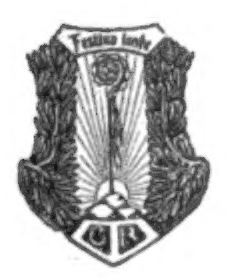
des neunzehnten Jahrhunderts

dargestellt nach Generationen

von

Friedrich Kummer

Erstes bis drittes Tausend



Dresden
Verlag von Carl Reißner
1909

Digitized by Google

Published October 10., 1908.
Privilege of copyright in the United States reserved under the act approved March 3, 1905 by Carl Reissner, Dresden.

Digitized by Google

PT341
K8
1908

Vorwort

Ich habe an dem Buch dreizehn Jahre gearbeitet. Nicht in der glücklichen Muße eines Gelehrten, dessen Lebensaufgabe die Forschung ist. In den Stunden, die ich meinem Beruf abgerungen, ist das Buch erwachsen. Es ist keine bloße Schreibtischarbeit, es stand in nächster Beziehung zum Leben. In der aufreibenden, zerstreuenden Tätigkeit des Journalisten ward mir das Werk zu einem festen inneren Halt. Aus der Kleinarbeit des Tages erhob sich hier eine große Aufgabe, die mich immer wieder zu innerer Sammlung und Vertiefung zurückführte. In den Vorlesungen, die ich 1899 in der Hochschulabteilung des Dresdner Konservatoriums hielt, führte ich meine neue Einteilung der Literatur nach Generationen im Zusammenhang vor. In literargeschichtlichen Vorträgen, die ich dem Erbgroßherzog Adolf Friedrich von Mecklenburg-Strelitz, dem Herzog Heinrich Borwin von Mecklenburg-Schwerin und dem so früh verblichenen, für Kunst und Schrifttum begeisterten Herzog Karl Borwin von Mecklenburg-Strelitz während ihrer Studien in Dresden hielt, baute ich mein Werk in seinen Einzelheiten weiter aus. Meine gleichzeitige Tätigkeit als Schauspielkritiker und Feuilletonredakteur an einer Tageszeitung Dresdens ließ mich nahe Fühlung mit dem lebenden Schrifttum und den reichen Wissensschätzen behalten, die in der Presse vorhanden sind und für die Wissenschaft oft unbeachtet bleiben. So erwuchs in einem Jahrzehnt unter mannigfachen Schwierigkeiten das Buch, auf dessen Hauptgesichtspunkte ich kurz aufmerksam machen möchte.

Ich meine, wenn wir weiter kommen wollen, dann müssen wir frei von aller Schablone die Entwicklung der literarischen Ereignisse darzustellen suchen. Es ist noch nicht so lange her, daß wir in der Literaturgeschichte den Begriff des Epigonentums überwunden haben und nicht mehr glauben, daß in Goethes Todesjahr die Uhr der deutschen Literatur für ein Menschenalter stehen geblieben ist. Dreißig Jahre und länger hat der Vorwurf des Epigonentums unser Schrifttum geschädigt, hat hohe edle Dichter dauernd oder zeitweise erbittert, hat die Banausen eines halben Jahrhunderts in ihrer trägen Mißachtung der Dichtkunst ihrer Zeit bestärkt und der Nation, zumal der Jugend, die Freude an der lebenden Dichtung getrübt.

Von dem Epigonentum ist ja, Gott sei Dank, heute nicht mehr die Rede. Doch seit zehn bis fünfzehn Jahren hat sich ein anderer Begriff in unsere Literaturgeschichte eingeschlichen, der nicht weniger schädlich und schulmeisterlich ist: der Begriff der Decadence. Er ist die literarische Senkgrube geworden, in die man alles

194152

hineintut, was einem in der Literatur der Gegenwart menschlich oder künstlerisch nicht paßt oder was man sonst nicht unterbringen kann. Einzelne Literaturgeschichtsschreiber sehen fast das gesamte neueste Schrifttum von diesem Standpunkt an; andere brauchen den Decadencebegriff mindestens als Hilfshypothese. Regelmäßig aber findet sich, des Aufschwungs wegen, auf den Schlußseiten der Literaturgeschichten die tröstende Versicherung, daß in den letzten Jahren der Nebel der Decadence zu weichen beginne, daß es nun schöner zu werden anfange, daß der neue Tag der deutschen Dichtung komme. Es werden Dichter genannt, die diese Behauptung beweisen sollen; aber sie sind entweder ebenso dekadent wie ihre unmittelbaren Vorgänger, oder sie besitzen dichterisch zu geringe Bedeutung, um eine Zukunftshoffnung auf sie zu bauen. Es ist literarhistorisch viel leichter, in die Decadence als aus ihr herauszuführen. In nationaler und ethischer Hinsicht ist der Decadencebegriff von hoher erzieherischer Bedeutung gewesen. Indem charakterstarke, deutsch empfindende, geistig hochstehende Männer die Auswüchse des modernen Lebens als Entartungserscheinungen bekämpften, haben sie der Nation einen wichtigen Dienst geleistet. Als literarhistorisches Prinzip aber ist der Decadencebegriff zu verwerfen. Er ist im Grunde genommen nur eine Neubelebung des alten halbwahren, halbfalschen Epigonenbegriffs, nur schwerer und zermalmender gemacht durch den in ihm liegenden Vorwurf des Krankhaften, Schamlosen, Entarteten und Fremdländischen. Ich stehe nicht vereinzelt da, wenn ich behaupte, daß man in wissenschaftlichen wie in Laienkreisen des Begriffs Decadence gründlich müde geworden ist. Der Vorwurf der Decadence beginnt zu einem Alp zu werden, der auf der Dichtung der Gegenwart ruht, wie die Vorstellung des Epigonentums lastend auf der Dichtung zwischen 1832 und 1884 geruht hat. Wie man das Wort „schön" in seiner Allgemeinheit heute als unzulänglich erkannt hat, so muß man auch das Wort „dekadent" in seiner Allgemeinheit für die moderne Dichtung unbrauchbar nennen. Ich trete nicht als Anwalt all dessen auf, was man in unserer Literatur in ethischem Sinne dekadent genannt hat, aber ich meine, wir müssen die literarischen Erscheinungen der Gegenwart feiner und leiser, vor allem aber liebevoller und mannigfaltiger zu charakterisieren trachten, als mit dem versengenden, alles gleichmachenden Brandmal dekadent.

Geben wir aber den Begriff der Decadence als Prinzip auf, so müssen wir nach einer andern Anschauungsweise suchen, die auf die organische Entwicklung den Hauptwert legt und die doppelte Aufgabe löst, die Erscheinungen der Gegenwart zu erklären und zugleich Raum für die Entwicklung in der Zukunft zu lassen.

Dies führt mich auf die neue Einteilung, die ich in meiner Literaturgeschichte angewendet habe. Es ist klar, daß die bisherigen künstlichen Einteilungen (nach den vier poetischen Gattungen, nach Blüte- und Verfallzeiten, nach überragenden Personen, nach einzelnen Schulen, nach der Heimat, nach Jahrzehnten, nach scholastischen und feuilletonistischen Schlagworten usw.) im Grunde nur Notbehelfe sind. Ich habe einen andern Versuch gemacht. Ich setze an die Stelle der künstlichen Einteilung die natürliche in Generationen. In fünf Generationen gruppiert sich für mich das gesamte politische, wirtschaftliche, soziale, künstlerische und wissenschaftliche Leben des Jahrhunderts. Ihr Keimen, Blühen, Reifen und Welken stelle ich dar. In die materielle und geistige Entwicklung der Generation bette ich die Literatur ein; ich stelle sie nicht als etwas Einzelnes dar, sondern ich

zeige ihren Zusammenhang mit dem Geistesleben im Ganzen. Ich mache zugleich den Versuch, auch die Volkswirtschaft zur Erklärung der literarischen Erscheinungen zu befragen. Ich spreche von den Politikern, Philosophen, Naturforschern, Malern, Musikern, Schauspielern, Journalisten und Verlegern, die für die einzelne Generation charakteristisch sind. Ich suche das ganze Leben der Nation heranzuziehen und die Literatur nur als einen Teil davon darzustellen. In dem einleitenden Kapitel habe ich die wichtigsten Gesichtspunkte dafür aufgestellt; auf diesen Abschnitt verweise ich hier.

In ausführlicher Weise wende ich mich der Darstellung der Literatur der letzten Generation zu. Der Leser wird fühlen, daß der Strom der Erzählung von 1884 an voller und breiter fließt. Hier möchte ich nicht bloß verstehen, hier möchte ich vor allem auch lieben lehren. Aus der Nähe, wenn auch in Verborgenheit, habe ich die literarische Bewegung in Leipzig, Berlin, teilweise auch in München verfolgt. Aus lebendiger Anschauung und aus Benutzung aller Quellen strebte ich in möglichster Anschaulichkeit, Bild um Bild, die Dichter der letzten Jahrzehnte von den Pfadfindern, Vorkämpfern und Bahnbrechern an bis zu den Nachahmern und Ausläufern vorzuführen. Meine Absicht war, nicht die einzelnen, kleinen, schäumenden, spritzenden, häufig auch rückläufigen Wellen der Tagesliteratur zu zeigen, sondern dem gebildeten Leser, der ohne Voreingenommenheit an die Literatur herantritt, in einer einzigen großen, fortlaufenden Linie die Literatur seiner Zeit vorzuführen, wie sie in einem Wellental beginnt, zu einem Wellenberg aufsteigt und in unaufhaltsam wogender Bewegung zu einem neuen Wellental sich senkt.

Es ist trotz der drei großen Literaturgeschichten der Gegenwart von Bartels, Meyer und Engel, von denen jede ihre besonderen bemerkenswerten Vorzüge hat, kaum zu bestreiten, daß der Überblick über die Literatur des 19. Jahrhunderts noch genau mit denselben Schwierigkeiten zu kämpfen hat wie vor dem Erscheinen dieser Werke. Die Schule, die Universität, jeder Gebildete, der Fremde, der die lebende Literatur Deutschlands kennen lernen will, jeder ruft nach einer zweckmäßigen, methodisch klaren und übersichtlichen Darstellung der modernen Literaturgeschichte.

Hierbei ist vor allem vonnöten: alles Mißreden und Mißwollen zu lassen, warm und lebendig zu schildern ohne Feuilletonismus, und deutsch zu sein ohne Teutschtümelei. Und noch etwas anderes tut not: Vereinfachung. Ich habe mit erbarmungsloser Hand das Dickicht der modernen Literatur gelichtet; ich habe hunderte von Namen, Büchertiteln und Zahlen, die in andern Literaturgeschichten die Darstellung belasten und jede Übersicht hindern, aber niemand etwas Wertvolles bieten, unberücksichtigt gelassen. Ich schreibe keinen Baedeker und keinen Kürschner der Literatur. Jeder Tag bringt neue Namen, die Literatur schwillt von Tag zu Tag an. Da schien es mir nützlich, mit der alten Aufzählung von Namen gründlich zu brechen, dafür aber die Höhenzüge der Entwicklung klarer hervortreten zu lassen, das biographische Moment stärker zu betonen und von den wichtigsten poetischen Werken zwischen 1798 und 1908 kurze Inhaltsangaben zu bieten. Ich bestreite die irrige Annahme, nach der Lektüre der Inhaltsangaben der Pflicht überhoben zu sein, die Werke selbst kennen zu lernen. Wer dieses Buch gelesen hat, der kennt die Literatur des verflossenen Jahrhunderts noch nicht, wohl aber ist er so weit, das Studium der Literatur erfolgreich beginnen zu können.

Das Buch will kein fachwissenschaftliches Werk sein. Es will den gesicherten, doch unendlich zerstreuten Wissensbesitz, an dem tausende von Forschern und Kritikern auf literarischem, philosophischem oder künstlerischem Gebiete mitgearbeitet haben, von einem einheitlichen Gesichtspunkt aus zusammenfassen. Der aufgewendeten Mühe ungeachtet, denke ich von dem Werk nur bescheiden; das Buch erhebt nicht den Anspruch auf wissenschaftlich neue Ergebnisse; es steht auf den Schultern derjenigen, die über die Dichtung und die Dichter des verflossenen Jahrhunderts Sonderforschungen angestellt haben, doch verbindet es diese Ergebnisse im Licht einer neuen, einheitlichen Kunstanschauung. Bei der mühsamen und schwierigen Durchsicht der Druckbogen haben mich freundlich unterstützt: Prof. Dr. Julius Sahr in Gorisch, Prof. Dr. Karl Reuschel an der Technischen Hochschule in Dresden und Prof. Dr. Alexander R. Hohlfeld an der Universität in Madison, Wisconsin. Ihnen danke ich auch an dieser Stelle.

Dresden, Herbst 1908

Dr. Friedrich Kummer

Inhalt

Die Generationen 1—18.

Ein natürliches System der Einteilung. Der Begriff der Generationen. Das Hineingeborenwerden der Dichter. Die Kulturschichten der Nation. Der Einfluß des Heimatlichen. Die Kräfte der Beharrung. Die Kräfte der Bewegung. Die verschiedene Stärke der Eindrücke. Das Bild vom Wechsel der Generationen: Vorläufer, Pfadfinder, Bahnbrecher, Genies, führende Talente, Talente ohne führende Bedeutung, abhängige Talente, Industrietalente, Nachzügler. Übersicht über die fünf Generationen des 19. Jahrhunderts. Der Gedanke der Entwicklung.

Die erste Generation

Seite 19—189

1. Politische und wirtschaftliche Zustände 19—26.

Tiefstand des politischen Lebens. Das Weltbürgertum. Das mangelnde Gefühl vom Wert der Gegenwart. Napoleon in Deutschland. Die Befreiung. Die Reaktion. Wirtschaftliches Leben und Literatur. Das Stilleben in Stadt und Land. Die Flucht aus der Wirklichkeit.

2. Philosophische, naturwissenschaftliche und religiöse Einflüsse 26—36.

Überschätzung der Philosophie. Die Nachwirkung Kants. Fichtes System. Schellings Naturphilosophie. Die Hemmung der Naturwissenschaften durch die philosophische Spekulation. Charakteristische Anschauungen auf naturwissenschaftlichem Gebiet. Veränderungen in der religiösen Weltanschauung. Schleiermacher, der bedeutendste protestantische Theolog. Vermengung religiöser und poetischer Momente. Görres, der bedeutendste katholische Theolog des 19. Jahrhunderts. Gegensatz der Konfessionen.

3. Das literarische Leben 36—56.

Die Poesie Goethes 36—40. Die Weltanschauung des Klassizismus. Goethes Wendung vom Nationalen zum Klassischen. Die Bedeutungen des Wortes klassisch. Goethes Einfluß als Lyriker. Goethe und der Roman. Goethe, der Dichter des Faust.

Die Poesie Schillers 40—44. Anfängliche Bewunderung und spätere Abneigung gegen Schiller. Drei Gegnerschaften: Tiecks Kritik, Otto Ludwigs Kritik, der Schillerhaß der achtziger Jahre. Die Schillernachahmer. Schiller als Gesetzgeber für das Drama hohen Stils. Schiller, der künstlerische Erzieher. Die sittliche und nationale Persönlichkeit Schillers.

Die Unpoesie der Aufklärung und des Philistertums 44—46. Die Aufklärung in ihren letzten Zügen. Literarische Vertreter: Nicolai, Voß, Iffland, Kotzebue.

Die Gegenströmung des jungen Geschlechts 46—56. Wackenroder und Tieck auf der Wanderung durch Franken 1793. Die beiden Schlegel. Trennung vom Weimarer Klassizismus. Die Bedeutungen des Wortes romantisch. Die fünf wichtigsten Forderungen der Romantik. Die ältere Romantik. Die jüngere Romantik. Die Tübinger. Die Trivialromantik. Die Wirkung der Romantik.

4. Literarische Einflüsse vergangener Zeiten und fremder Völker 56—60.

Mittelhochdeutsche und nordische Dichtungen. Italienische und spanische Dichtungen. Morgenländische Dichtungen. Die Dramen Shakespeares. Walter Scotts Romane.

5. Widerspieglung der Zeit in den andern Künsten 60—65.

Bildende Kunst: Thorwaldsen und Dannecker. Die romantischen Maler: Runge, Friedrich, Overbeck, Schadow, Cornelius. Die Düsseldorfer. Schauspielkunst: Sofie Schröder, Ludwig Devrient. Musik: Beethoven, Schubert, Weber, Marschner, Spohr.

Vorläufer

Hölderlin 65—70. Jean Paul 70—77.

Pfadfinder

Wackenroder 77—78. Friedrich Schlegel 78—82. Die Frauen der Zeit 79—81. Wilhelm Schlegel 82—85. Novalis 85—88. Brentano 88—93. Arnim 93—96.

Das romantische Genie

Heinrich von Kleist 96—110.

Führende Talente

Ludwig Tieck 110—118.
Amadeus Hoffmann 118—122.
Josef von Eichendorff 122—126.
Ludwig Uhland 126—132.
Friedrich Rückert 132—136.
Franz Grillparzer 136—149.

Die Dichtung der Befreiungskriege

Kleist und Fichte 150. Arndt 151—153. Seume 153. Körner 154—156. Schenkendorf und andere Dichter 157—159. Goethes Stellung 159—160.

Selbständige Talente ohne führende Bedeutung

Werner 160—164. Kerner 164—166. Müller 166—167. Hebel und Usteri 167—169.

Abhängige Talente

Schwab 170. Mayer 170. Hauff 171—172. Schulze 173. Raimund 173—174.

Nachahmer, Ausläufer und Dichter des Uebergangs

Die Merkmale der Epigonendichtung 174—175. Die Nachahmer 175—176: Körner. Collin. Schenk. Raupach. Die Ausläufer 176—179: Fouqué. Kind. Hell. Isidorus Orientalis. Die Dichter des Ubergangs 179—180: Zedlitz. Schefer.

Unterhaltungsschriftsteller

Weinerliche Familienromane und historische Romane 181. Räuber- und Ritterromane 181—182. Schlüpfrige Romane 182.

Die Presse und die Männer der Wissenschaft

Die Presse 183—186: Die napoleonische Zeit und die Presse. Die Zensur.

Überschätzung des Schöngeistigen. Die führenden kritischen Zeitschriften. Die wichtigsten Verleger.
Die Wissenschaft 186—189. Wilhelm und Alexander von Humboldt. Jakob und Wilhelm Grimm. Schlosser. Niebuhr. Raumer u. a.

Die zweite Generation

Seite 190—291

1. Politische und wirtschaftliche Verhältnisse 190—199.

Rückkehr aus den Befreiungskriegen. Die Wirkung der Reaktion auf die zweite Generation. Politische Erregung und bürgerliche Freiheitsbestrebungen von 1830 bis 1849. Scheitern dieser Bestrebungen. Umschwung des wirtschaftlichen Lebens. Eisenbahnwesen und Verkehr. Emanzipation des Judentums. Wandel des Zeitcharakters.

2. Einfluß der Philosophie und Naturwissenschaften 199—206.

Hegels Philosophie. Die Hegelschüler. Umwälzungen auf geistigem und religiösem Gebiet. David Friedrich Strauß. Ludwig Feuerbach. Max Stirner. Der Saint-Simonismus. Comte und der Positivismus. Das Aufblühen der Naturwissenschaften. Die Nachwirkung von Humboldts Naturbetrachtung. Die induktive Methode. Die wichtigsten Forscher.

3. Das literarische Leben 206—212.

Die Forderungen der Jugend 1830. Menzel. Gutzkow. Mundt. Heine. Goethes Testament für junge Dichter. Börne. Wienbarg. Die veränderte Kampfweise. Überblick über die literarische Entwicklung von 1825 bis 1850.

4. Einflüsse aus fremden Literaturen 212—215.

Lord Byron. Französische Dichter und Schriftsteller: Victor Hugo. Chateaubriand. Lamartine. Béranger. George Sand. Alexander Dumas. Eugène Sue.

5. Parallelerscheinungen auf künstlerischem Gebiete 215—217.

Malerei: Lessing. Kaulbach. Musik: Das Zeitalter des Virtuosentums. Chopins und der großen Oper. Giacomo Meyerbeer. Schauspielkunst und Theater: Seydelmann. Die Überschätzung des Theaters. Immermanns Versuch einer Theaterreform.

Pfadfinder

Börne 217—219. Menzel 219—220. Die Frauen der Zeit: Rahel von Varnhagen, Bettina von Arnim, Jeanette Wohl, Charlotte Stieglitz 220—222.

Vorläufer

Platen 222—226. Chamisso 226—230. Grabbe 230—233. Waiblinger 233—234.

Führende Talente

Heinrich Heine 235—245.
Karl Gutzkow 245—254.
Nikolaus Lenau 255—258.
Karl Immermann 258—261.
Eduard Mörike 261—267.
Annette von Droste 267—271.

Selbständige Talente ohne führende Bedeutung

Kopisch 271. Wilibald Alexis 272—274.

Abhängige Talente

Laube 274—278. Freiligrath 278—280. Beck und Hartmann 280. Gaudy 280. Hoffmann von Fallersleben 282. Dingelstedt 282. Herwegh 283.

Modeschriftsteller

Fürst Pückler 283—284. Sealsfield 284. Gräfin Hahn-Hahn 285. Spindler 285. Mügge 285. König 286. Fanny Lewald 286. Luise Mühlbach 286. Saphir 286. Nestroy 287.

Männer der Wissenschaft und die Presse

Die Wissenschaft 287—288: Ranke. Dahlmann. Gervinus. Die Presse und ihre wichtigsten Vertreter 288—291.

Die dritte Generation

Seite 292—442

1. Politisches und wirtschaftliches Leben 292—298.

Das Nahen einer jungen Generation. Ein Sieg ohne Kampf. Die deutschen Einheitsbestrebungen. Ihr Scheitern und die Rückkehr zum Bundestag. Die politische und kirchliche Reaktion. Die Regentschaft in Preußen. Die wirtschaftlichen Interessen in der Reaktionszeit. Der Aufschwung und das Erwachen des Unternehmungsgeistes. Kohle und Eisen.

2. Naturwissenschaftliche, philosophische und religiöse Anschauungen 298—303.

Die Entdeckung des Energiegesetzes. Die Zellenlehre. Die wichtigsten Fortschritte der Naturwissenschaft. Das Weltbild vom mechanistischen Standpunkt. Der philosophische Materialismus. Vogts und Büchners Lehren. Die Reaktion dagegen: Herbart, Lotze und Fechner. Religion und äußeres Kirchentum.

3. Literarisches Leben 303—308.

Die Ernüchterung und das Ruhebedürfnis nach der Revolution. Die alte und die neue Romantik. Die Kunstanschauungen der Durchschnittsmehrheit. Vorläufer und Pfadfinder. Ältere führende Talente. Der Münchener Kreis. Die Kunstanschauungen der überragenden Künstler: Wagner, Otto Ludwig und Hebbel. Jüngere führende Talente. Abhängige Talente und Dichter des Übergangs.

4. Einflüsse aus der Fremde 308—310.

Charles Dickens. Scribe. Der jüngere Dumas. Die russischen Poeten.

5. Widerspieglung der Zeit in den andern Künsten 310—315.

Musik: Mendelssohn und Robert Schumann. Berlioz, Liszt und Wagner. Schauspielerische Talente: Emil Devrient, Julie Rettich, Josef Wagner, Marie Seebach, Döring. Bildende Kunst: Die akademische Richtung. Die Historienmaler. Die Genremaler. Die überragenden Künstler: Ludwig Richter, Alfred Rethel, Moritz Schwind, Feuerbach, Wilhelm Kaulbach, Adolf Menzel.

Vorläufer

Mosen 315. Grün 316. Feuchtersleben 317. Strachwitz 317. Spitta 318.

Pfadfinder

Geibel 318—322. Halm 322—325. Auerbach 326—329. Stifter 329—332.

Modetalente der Reaktion

Kinkel 332. Redwitz 333. Gerok 333. Putlitz 334. Bodenstedt 334. Roquette 334.

Aeltere führende Talente
Jeremias Gotthelf 335—339.
Josef Scheffel 339—343.
Gottfried Keller 343—349.
Otto Ludwig 349—358.

Die beiden Genies
Richard Wagner 360—366.
Friedrich Hebbel 366—387.

Jüngere führende Talente
Gustav Freytag 388—394.
Theodor Storm 394—399.
Paul Heyse 399—406.

Selbständige Talente ohne führende Bedeutung
Groth 406—411. Reuter 411—414. Holtei 414. Pichler 415. Kurz 415—417. Raabe 417—421.

Abhängige Talente
Schack 422. Lingg 423. Gregorovius 424. Grosse 424. Leuthold 425. Riehl 426. Hertz 426. Dahn 427.

Dichter des Uebergangs zur vierten Generation
Jordan 429—431. Klein 431. Gottschall 432. Jensen 432.

Unterhaltungsschriftsteller
Sternberg 434. Hackländer 434. Retcliffe 434. Gerstäcker 435. Ruppius 435. Meinhold 435. Solitaire 435. Wildermuth 435. Nieritz 436. Bauernfeld 436. Birch-Pfeiffer 436. Benedix 437.

Vertreter der Wissenschaft und die Presse der Zeit
Giesebrecht 437. Mommsen 437. Vilmar 438. Julian Schmidt 438. Goedeke 438. Hettner 438. Hehn 438. Haym 438. Adolf Stern 438. Malwida von Meysenbug 439. Jakob Burckhardt 439. Moritz Carriere und Rötscher 439. Die führenden literarischen Blätter 440. Der Wandel in der innern Struktur der Zeitungen. Die Verleger 441.

Die vierte Generation

Seite 443—535

1. Politische, wirtschaftliche und soziale Zustände 442—447
Allmählicher Übergang der Generationen. Die Kriege von 1864 und 1866. Bismarck. Der deutsch-französische Krieg. Die erreichten Ideale. Die wirtschaftliche Hochflut. Deutschland, ein Industriestaat. Das Nahen neuer sozialer Mächte. Lassalle. Karl Marx.

2. Einfluß der Philosophie und Naturwissenschaft 447—552.
Der Pessimismus Schopenhauers. Die Welt als Wille und Vorstellung. Der Schmerz und die Dichtung. Die Verneinung der Willensfreiheit und das Drama. Eduard von Hartmann. Der Darwinismus. Die Entstehung der Arten. Der Gedanke der Vererbung. Die Überwindung philosophischer Anschauungen.

3. Widerspieglung der Zeiteinflüsse in der Kunst 452—456.
Bildende Kunst: Luxusbedürfnis und Renaissancestimmung. Piloty, Makart, Lenbach, Begas. Musik: Herrschaft des Musikdramas. Brahms als Vertreter

der absoluten Musik. Der Siegeszug der Operette. Schauspielkunst: Dawison, Charlotte Wolter, Klara Ziegler, Sonnenthal, Barnay, Possart, Matkowsky. Die Meininger Theaterreform.

4. Literarisches Leben und Einflüsse aus der Fremde 456—458.

Vorläufer. Pfadfinder. Führende Talente. Abhängige Talente. Modetalente. Einflüsse des französischen Romans und Sittenstücks. Augier. Feuillet. Sardou. Daudet.

5. Die Presse 458—460.

Die Macht der Presse als Unterhalterin und Willensbeeinflusserin. Die Zeitung als kapitalistisches Unternehmen. Die führenden Zeitungen.

Vorläufer

Brachvogel 460—461. Hamerling 461—464.

Pfadfinder

Spielhagen 464—467.

Die Literatur der drei Kriege

Bismarcks Bedeutung für die Literatur 467—469. Die Kriegsdichtung 469—473. Treitschkes Geschichtswerk 473.

Führende Talente

Ludwig Anzengruber 473—481.
Konrad Ferdinand Meyer 481—487.
Marie von Ebner-Eschenbach 488—491.

Selbständige Talente ohne führende Bedeutung

Wildenbruch 491—496. Wilbrandt 496—498. Rosegger 499—502. Vischer 502—504. Greif 504—506. Luise von François 506. Lorm 507. Isolde Kurz 508.

Abhängige Talente

Seidel 509. Trojan 509. Kröger 509. Steinhausen 509. Hoffmann 509. Otto Ernst 510. Grisebach 510. Voß 511.

Nachzügler

Möser 512. Lindner 512. Bulthaupt 513. Fulda 513. Weber 514. Baumbach 514. Wolff 514. Fitger 515. Schönaich-Carolath 515.

Führende Modetalente

Paul Lindau 516—519.
Hermann Sudermann 519—523.

Unterhaltungsschriftsteller

Marlitt 523. Ebers 524. Tayler 525. Eckstein 525. Sacher-Masoch 525. Rudolf Lindau 526. Hopfen 526. Ganghofer 527. Moser 527. l'Arronge 528. Blumenthal 529. Philippi 529. Eschstruth 530. W. von Hillern 530. Ossip Schubin 530. Carmen Sylva 530. B. von Suttner 530.

Dichter des Uebergangs

Spitteler 531. Kirchbach 532. Avenarius 533.

Wissenschaftliche Schriftsteller

Sybel. Oncken. Hillebrand. Hildebrand. Zarncke. Pfleiderer. Hauck. Kuno Fischer. Eucken. Paulsen. Ziegler. Dilthey. Herman Grimm. Springer. Justi. Scherer. Geiger. Bielschowsky. Weitbrecht. Werner. Minor. Sauer. Koch. Necker. Harnack. M. M. von Weber. Eyth 534—535.

Digitized by Google

Die fünfte Generation

Seite 536—713

1. **Politische, wirtschaftliche, soziale Zustände und die Presse** 536—546.

Das Erbe der Väter und die junge Generation. Kaiser Friedrich der Dritte. Kaiser Wilhelm der Zweite. Bismarcks Entlassung. Menschen und Kapital in Deutschland. Der Kampf ums Dasein. Das Wachstum des Verkehrs. Die Großstadt und die Großstadtliteratur. Die Gegenerscheinung im Aufblühen der Heimatkunst. Die Ausbreitung des sozialen Gedankens. Sozialdemokratie, Sozialismus, Kommunismus, Anarchismus. Die veränderten sozialen Verhältnisse und ihre Einwirkung auf die Literatur. Die Helden der schwieligen Hand. Der Widerstand der älteren Generation. Die Presse und der Kapitalismus. Die Mechanisierung der journalistischen Arbeit.

2. **Philosophische, naturwissenschaftliche und religiöse Zeitströmungen** 546—558.

Der Positivismus und sein Spiegelbild im Naturalismus. Die metaphysische Weltanschauung und ihr Gegenbild im Symbolismus. Ernst Machs Lehre vom Ich. Nietzsche als Kulturkritiker, Moralhistoriker und Kulturprophet. Nietzsches Überschätzung. Wilhelm Wundt. Die moderne Naturforschung. Erschütterung des Materie- und Energiebegriffs. Naturforschung und Dichtung. Vererbungstheorie. Suggestion. Genie. Das Bedürfnis nach einer Zusammenfassung der naturwissenschaftlichen Einzelerkenntnisse. Unbewußtes Christentum. Die Kunst und das Christentum.

3. **Parallelerscheinungen in der Kunst** 558—568.

Die ältere Malerei. Die moderne Malerei. Pleinairismus. Leibl, Liebermann, Uhde, Böcklin, Klinger, Klimt, Thoma. Die Musik und die Zersprengung der alten Form. Richard Strauß, Hugo Wolf. Das moderne Theater. Übersicht über die deutschen Bühnen. Die bedeutendsten Darsteller.

4. **Einflüsse aus der Fremde** 568—581.

Zola 568—570. Ibsen 570—574. Dostojewski 574—575. Tolstoi 575—577. Die skandinavischen Dichter 577. Die französischen Dichter 578. Die flämischen und englischen Dichter 579. Schlagwörter der jungen Generation 580.

5. **Die literarische Bewegung** 581—598.

Das Ausgehen und Versickern der Ideen. Vorboten des Neuen. Anzengrubers kühnes Vorausnehmen der neuen Ideen. Die Revolution in der Lyrik. Der physische Impressionismus. Berlin und München als Mittelpunkte der literarischen Bewegung. Die Revolution im Drama. Gründung der Freien Bühne. Die Hauptforderungen der jungen Generation. Friedrichshagen und der Kreis am Wasser. Wien. Nietzsches Durchdringen und der Wendepunkt in der Literatur. Die Gegenwelle gegen den Naturalismus. Psychischer Impressionismus. Tradition und Sezession. Die neue Bewegung an ihrem Ziel. Das Ergebnis.

Die Pfadfinder

Kretzer 598—600. Bleibtreu 600—603. Die beiden Harts 603—606. Conrad 606—609. Conradi 609—611. Holz und Schlaf 611—615. Kritische Pfadfinder im Journalismus (Wille, Bölsche, Schlenther, Brahm, Harden) 616.

Führende Talente

Theodor Fontane 616—623.
Detlev von Liliencron 623—627.
Gerhart Hauptmann 627—641.
Friedrich Nietzsche 641—647.

Selbständige Talente ohne führende Bedeutung

Polenz 647—650. Halbe 650—655. Dehmel 655—660. Wedekind 660—665. George 665—668. Rilke 668—670. Lienhard 670—673. Stehr 673. Mann 674. Hesse 674.

Die Frauen

Ricarda Huch 676. Helene Böhlau 678. Gabriele Reuter 679. Enrika von Handel-Mazetti 680. Anna Ritter und Agnes Miegel 680.

Abhängige Talente

Falke 681. Bahr 682. Schnitzler 685. Hofmannsthal 687.

Unterhaltungs- und Theaterschriftsteller

Der moderne Zeitungsroman 681. Die meistgelesenen Bücher 693. Die meistgegebenen Stücke 694. Hartleben 696. Bierbaum 698. Covote 700. Wolzogen 701. Ompteda 702. Klara Viebig 703. Frenssen 704. Dreyer 705. Ruederer, Meyer-Förster, Beyerlein 706.

Zeitschriften und Journalisten

Literarische Kampfzeitschriften 707. Führende Literaturblätter und Tageszeitungen 707. Verleger 708. Billige Volksausgaben 708.

Vertreter der Wissenschaft

Erich Schmidt. R. M. Meyer. Bartels. Lamprecht. Chamberlain. Wilamowitz-Möllendorf. Kohler. Sombart. Gurlitt. Lichtwark. Thode. Muther. Naumann. Boltzmann. Marshall 709—711.

Schluß

Aus Goethes Testament Für junge Dichter 711—713.

Die Generationen

Während wir in den meisten Wissenschaften nur einen Ausschnitt des geistigen Lebens überblicken, gibt uns die Geschichte der Literatur, falls sie keine bloße Geschichte der Bücher, sondern eine Geschichte der Ideen ist, ein Bild der gesamten geistigen Entwicklung, die ein Volk durchlaufen hat. Am wichtigsten ist dies für die moderne Zeit, in der das geistige Leben unendlich vielgestaltig geworden ist. Eins ist dabei notwendige Voraussetzung: daß man im geistigen Leben der Zeit einen Organismus erkennt, der sich nach bestimmten Gesetzen umbildet, von denen auch das literarische Leben beherrscht wird, und daß man infolgedessen von Anfang an keinen Versuch macht, die Literatur für sich allein zu betrachten, wie eine Art isolierten geistigen Staat, den man nur vom literarischen Standpunkt aus beurteilen kann.

Auch die Geographie umspannt den Erdball mit einem Netz von Längen- und Breitengraden, ihre Messungen und Bestimmungen sind für den Seefahrer, den Landreisenden, den Kartenzeichner gleich unentbehrlich. „Aber die Fluten der Meere, die Züge der Gebirge und Ströme machen nicht Halt vor diesen gedachten Linien, und der Geograph vergißt keinen Augenblick, daß er für Erkenntnis und Schilderung von Meeresteilen und Landschaften ganz anderer Hilfsmittel bedarf als der Linien und gedachten Teilungen seines Gradnetzes." Ein Schrifttum nur nach literarischen Gesichtspunkten, nach Schulen und Gruppen einteilen, heißt, es gewaltsam in eine egoistische, unwahre Vereinzelung drängen; man schafft damit in vielen Fällen eine klare, doch innerlich leblose, beklagenswerte Ordnung, in der man vom Wehen der Zeit nichts merkt, und von wo aus es keine Verbindung mit dem ungeheuren Organismus des Lebens gibt, das draußen sich regt. Man könnte auch sagen, bei der Gliederung in Perioden und Schulen schafft man ein künstliches, eine Art Linnésches Pflanzensystem, bei dem man Staubfäden und Pistille zählt und andere ziemlich spät hervortretende Merkmale der Pflanze als Hauptsache ansieht, statt auf die ersten und wichtigsten Organe, die Keime, zurückzugehen und den ganzen Bau der Pflanze von der Wurzel bis zur Blüte zum Vergleichen heranzuziehen.

Die natürlichen Pflanzensysteme haben in der Naturwissenschaft die künstlichen so gut wie verdrängt; doch noch niemand hat, so weit mir bekannt ist, mit Entschlossenheit und Folgerichtigkeit ein natürliches System für die Literaturgeschichte angewendet. Die Anregung danke ich Erich Schmidt; Leopold v. Ranke

hat am Schluß der Geschichte der romanisch-germanischen Völker die Betrachtung der menschlichen Taten und Schicksale vom Standpunkt der Generation als Grundsatz der Zukunft verkündet; Rümelin und Ottokar Lorenz sind ihm beigetreten; Literarhistoriker wie Haym, Stern und Bartels haben ähnliche Gedanken ausgesprochen. Was die Letztgenannten stellenweise mit größter Deutlichkeit als Richtschnur einer historischen Darstellung bezeichneten, doch wonach sie selbst ihre Literaturgeschichten nicht eingerichtet haben, das habe ich versucht, hier zum erstenmale in systematischer Weise am deutschen Schrifttum des 19. Jahrhunderts durchzuführen. Ich weiß, daß die vorwiegend praktischen Ziele dieses Buches mir eine notwendige Beschränkung auferlegt haben; ich behaupte auch nicht, daß ich überall das Richtige getroffen habe, aber ich glaube, daß die eingeschlagene Methode zwar der Verbesserung und Verfeinerung bedürftig, im Gegensatz aber zu anderen Methoden der Verbesserung und Verfeinerung auch in hohem Grade fähig ist.

Die Grundsätze, von denen die nachstehende Darstellung ausgeht, sind schon lange anerkannt. Es sind folgende:

Das geistige Leben einer Nation bildet ein einziges Ganzes. Die Literatur ist nur ein Stück davon, das mit tausend geistigen Fäden an die andern geknüpft ist, und das aus der Einheit des großen Organismus nicht willkürlich herauszulösen ist. Die Dichtungen sind beseelte Naturerzeugnisse, die mit Notwendigkeit aus verschiedenen Faktoren hervorgehen: aus dem Zeitbewußtsein (den politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zuständen), aus der Rasse, aus dem Volkstum, aus dem Charakter der Heimat, aus der häuslichen Umwelt und aus der Persönlichkeit des Dichters selbst, als der innersten bestimmenden Triebkraft. Wie der einzelne mit seinem Lebensgehalte, welcher es auch sei, immer noch im Zusammenhange des Ganzen bleibt, und wie zugleich alles Geistige schließlich im Natürlichen wurzelt, wird am deutlichsten am Begriff der *Generationen*.

Eine Generation (Genus, Art) umfaßt alle etwa gleichzeitig lebenden Menschen, die aus den gleichen wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Zuständen hervorgegangen sind und daher mit verwandter Weltanschauung, Bildung, Moral und Kunstempfindung ausgestattet sind.

Zuerst gilt es, die Einheit der Generation aus sozialen, politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen zu begreifen, jede Generation gegen die vorhergehende und die nachfolgende abzugrenzen; dann ist es möglich, dichterische, musikalische, bildende und darstellende Künste, im weiteren Sinn sogar wissenschaftliche, sittliche und religiöse Anschauungen nebeneinander wie Erzeugnisse des gleichen geistigen Klimas, des gleichen Bodens ersprießen zu sehen, mit einem Schlage die Vielheit und die Einheit des modernen Lebens zu überschauen und zugleich die unausgesetzten Gegensätze, Kämpfe und Umwandlungen zu begreifen, die der Wechsel, die ständige Erneuerung der Generation zur Folge haben muß.

*

In hundert bis hundertzwanzig Jahren entwickeln sich drei, vier bis fünf oft höchst verschiedene Generationen, von denen jede auf den Schultern der vorhergehenden steht. Je stärker und je mannigfaltiger das Geistesleben eines Volkes ist, je größer mithin der Verbrauch an geistigen Gütern ist, desto *mehr*

Generationen treten in dem gleichen Zeitraum auf. In älterer Zeit kann die Herrschaftsdauer einer geistigen Generation unter Umständen einige Menschenalter umfassen, solange nämlich die Entwicklungsbedingungen annähernd die gleichen bleiben. Die alte Zeit war überhaupt geistig langlebiger, und vor allem war sie einheitlicher in ihren Zielen. Je näher an die Gegenwart, desto rascher ist der Wechsel der Generationen. Im 19. Jahrhundert lassen sich fünf Generationen nachweisen, deren Kommen, Blühen und Vergehen ungefähr mit der Dauer eines Menschenalters übereinstimmt. Niemals gibt es nur eine einzige Generation; ebensowenig gibt es bloß zwei Generationen, eine ältere und eine jüngere; in ein und derselben Zeit leben zumeist Vertreter von drei Generationen nebeneinander: die einen absterbend, die anderen herrschend, die dritten aufstrebend. Die Generationen sind nur für den logisch gliedernden Verstand ein Nacheinander, in Wirklichkeit sind sie ein Nebeneinander, und in fast allen Fällen werden sie auch ein Ineinander darstellen. Die wichtigsten trennenden Unterschiede der so durcheinander verflochtenen Generationen sind demungeachtet zu erkennen. „Die Söhne sind stets ihrer Zeit ähnlicher als ihren Vätern". Eine Generation ist eine Art mathematische Funktion, d. h. eine Größe, die sich ändert, so wie sich eine andere Größe ändert. Zwei aufeinander folgende Generationen sind sich meist feind; denn sie stehen einander zu nahe; die dritte verständigt sich dagegen leicht mit der ersten. Es ist immer dabei im Auge zu halten, daß die Einteilung nach Generationen durchaus nicht bloß einen literarischen Charakter trägt, sondern daß sie etwas ganz Umfassendes und keineswegs etwas Schulmäßiges bezeichnet. Das Geburtsjahr ist bei der Zugehörigkeit zu einer Generation wohl wichtig, doch ist es für den überschauenden Betrachter nicht unbedingt ausschlaggebend. Theodor Fontane, geb. 1819, bietet das merkwürdige Beispiel, daß er künstlerisch zur fünften Generation des vergangenen Jahrhunderts zu zählen ist, die etwa ums Jahr 1884 auftaucht, während Sudermann z. B., trotzdem er 1857 geboren ist, nicht in die Nähe Gerhart Hauptmanns, also in die letzte Generation des 19. Jahrhunderts, sondern in die vierte Generation, in die Nachbarschaft Spielhagens und Lindaus, gehört.

Es geschieht oft, daß der einzelne seine Generation überlebt; unschwer läßt er sich mit seiner Persönlichkeit dann aus seiner Zeit wegdenken, ohne daß die Entwicklung irgendwie verändert wäre. Die rastlose, verschwenderisch Keime ausstreuende Natur ist jedoch nicht so gerecht, daß jeder Dichter stets in die Zeit hineingeboren wird, in die er gehört. „Man kann sagen, ein jeder dürfte, um 10 Jahre früher oder später geboren, ein ganz anderer geworden sein, was seine eigene Bildung und Wirkung nach außen betrifft." Wie es Vorgeborene gibt, so gibt es auch Nachgeborene. Der Zufall der Geburt verkümmert oder zerstört oft edle dichterische Kräfte. Doch nicht bloß Dichter, auch Einzelwerke können zu früh, können zu spät auf die Welt kommen. Man denke an Kleists Hermannsschlacht, die im Jahre 1809 um 4 Jahre zu früh, oder an Grillparzers König Ottokar, der 1825 um 10 Jahre zu spät kam. Trifft dies Los wie hier große Dichter und Schöpfungen, so ist von allen Dichterschicksalen das Los der Unzeitgemäßen am tragischsten.

Bei dem Kommen und Gehen einer Generation handelt es sich nicht um das Aufsteigen einer durchaus gleichgefügten Masse, sondern man muß innerhalb

einer Generation einzelne Schichten von ganz verschiedener Beschaffenheit unterscheiden. An dem Bild eines Auf- und Grundrisses eines ungeheuren Gebirges kann man sich dies klar machen. Der praktische, d. h. politische und wirtschaftliche Grundriß einer Generation kann der gleiche sein, aber der Aufriß, die senkrechte Gliederung über der gleichmäßigen Grundfläche, wird eine andere im Tal, eine andere auf den Vorbergen, eine andere auf den Gipfeln des Gebirges sein. Wer von den geistigen Höhen in die geistigen Täler hinabsteigt, der findet, daß in Talgegenden einzelne Werke noch ein Licht ausstrahlen, das für die Emporgestiegenen auf den Höhenzügen des Zeitgeschlechts erloschen ist. Friedlich erhalten sich nebeneinander literarische, politische, sittliche und religiöse Anschauungen, die durch viele Menschenalter voneinander getrennt sind. Es gibt Kulturschichten, in denen überhaupt, man kann sagen jahrhundertelang, die nämlichen Dichter und Schriften lebendig sind und nie erlöschen. Mit Recht hat man dabei an Gellert erinnert. Gellert ist heute für die Mehrheit der auf den Höhen Wohnenden geschichtlich, aber er wird in tiefer gelegenen Schichten kaum je ganz geschichtlich werden, wenigstens der Fabeldichter Gellert nie. Schillers Dichtung fängt in einzelnen Teilen bereits an, für die literarisch Verfeinerten geschichtlich zu werden; gleichwohl sind Gellert und Schiller für einen großen Teil des Volkes noch lebendig; ja eine große dunkle, in Tal und Niederung wohnende Masse breitet sich darunter aus, die noch nicht vorgeschritten ist, Schiller zu genießen, und die erst Gellert kennen und verstehen lernen muß.

Wie man innerhalb einer Generation auf die Verschiedenheit der Schichten zu achten hat, so muß man auch auf die Verschiedenheit der Landschaften in Hinsicht auf den geistigen Fortschritt achten. Die einzelnen Gaue und Landschaften Deutschlands verhalten sich merkwürdig verschieden gegenüber dem Zeitbewußtsein. Schleswig-Holstein ist z. B. eine ganz besonders konservative Landschaft; Ostpreußen war 1850 fraglos zurückgeblieben; Thüringen, Schwaben waren den anderen, namentlich Österreich, wiederum um vieles voraus. Dazu kommt namentlich in neuerer Zeit der Einfluß der Großstädte. Wie das Landschaftliche die Individualität bestimmt, kann man an zwei Dichtern sehen, die gleichzeitig schufen, aber sehr verschieden waren: an Friedrich Spielhagen und an Ludwig Anzengruber. Spielhagen im Norden war parteipolitisch Fortschrittsmann, großstädtisch, Berlinisch, in technischer Beziehung französisch. Anzengruber im Süden war so liberal wie Spielhagen, doch ohne eigentliche Parteifärbung; er war ursprünglicher als dieser, volkstümlicher, herzlicher in seinen nahen Beziehungen zur Natur. Oder wie verschieden tritt das Landschaftliche in zwei lyrischen Talenten wie Annette von Droste und Mörike hervor! Die Menschen sind so wunderlich veranlagt, daß man gar nicht Erklärungen genug für die Verschiedenheit ihrer Entwicklung geben kann.

*

Verfolgt man das Auf und Ab, das Kommen, Wachsen und Vergehen der Generationen, und sucht man nach den Kräften, die diese Entwicklung bedingen, so muß man, wie bei allem geschichtlich Gewordenem, neben den Kräften der Bewegung auch nach den Kräften der Beharrung suchen. Der ewig gleichbleibende Charakter der deutschen Landschaft, das deutsche

Volkstum, der deutsche Geist, das deutsche Gemüt, die nun durch ein Jahrtausend sich hinziehende und in ihren letzten Tiefen unergründlich bleibende deutsche Weltanschauung sind der stetige, dauernde, beharrende, der nährende Grund aller Generationen. Im Literaturtreiben der letzten dreißig Jahre hat man oft jede aufspringende neue literarische Mode als unverhältnismäßig wichtig angesehen und den Einfluß namentlich des Fremdländischen überschätzt. Man ist dadurch in eine zersplitternde Betrachtungsweise geraten; man hat überall Einflüsse, Quellen, fremde Richtungen und die künstlichsten literarischen Moden erblickt und hat darüber nichts Geringeres als das Natürlichste, das Wesentliche, den unerschütterlichen Untergrund deutschen Lebens und Geistes: das Volkstum, fast vergessen. Nicht von dem Sozialismus, nicht von dem Fortschreiten der Naturwissenschaft, nicht von der Ausbreitung der Technik kann unser Schrifttum die Gewähr seiner Dauer und die Kraft der Erneuerung in Zukunft empfangen. Die beharrende Kraft unseres Deutschtums ist dem ewigen Wechsel sozialer, literarischer und politischer Anschauungen gegenüber ein Segen. Die Dichtung, die im innigsten Anschluß an das Volkstum entstanden, dem Volkslied oder mindestens der Volksseele nahe steht: die Poesie, die nie eigentlich Mode war und nie Mode wird; die Poesie, die nie und nimmer eine ganze Zeit überschattend und beeinflussend dasteht, aber dafür die Gewähr der Dauer und der Echtheit in sich trägt — sie bildet die Grundschicht unseres Geistes- und Literaturlebens, aus der der jüngeren Dichtung und den jungen Talenten stets neue Kräfte zuströmen. Was bedeuten gegen solche stille, unbemerkt quellende Einflüsse die scheinbar herrschenden fremden Einflüsse, die von außen her herantreten: Byron, Walter Scott, George Sand, Victor Hugo, Dickens, Dumas, Darwin, Ibsen, Zola, Tolstoi. Die Volksseele und die sie ausfüllende Poesie nimmt solche Einflüsse gar nicht auf, stößt sie ab!

*

Auch die Literaturgeschichte kennt die Rechtswohltat der Inventur. Erste Aufgabe der Geschichtsschreibung ist es, Soll und Haben, Schätze und Schulden, den geistigen, wirtschaftlichen und politischen Besitzstand, den das Zeitgeschlecht von dem vorhergehenden überkommen hat, ausgebreitet vor Augen zu legen. Der letzte gemeinsame Untergrund bleibt, wie gesagt, der nationale Geist unseres Volkes. Jede Generation ist Ursache der Veränderung, zugleich aber auch Produkt der Veränderung. Die Generation steht im genauesten Zusammenhange mit den politischen, sozialen und ökonomischen Verhältnissen ihrer Entwicklungs- und Herrschaftsjahre. Vieles ist derselben Generation fast gleichmäßig verliehen, z. B. der politische Verstand, das religiöse Bedürfnis, die Spannkraft des Charakters, die Ergebnisse der Natur- und Geisteswissenschaft. Anderes schwankt bei ein und derselben Generation — z. B. Fantasie, Lebensschicksal, Bevorzugung einzelner Dichtgattungen — doch stets innerhalb der für die Generation charakteristischen Grenzen.

Indessen wäre es ein Irrtum, wollte man die Stärke der Eindrücke einer Generation zu allen Zeiten einander gleich setzen, wollte man z. B. sagen, ein politischer Eindruck von einer gewissen Größe sei in der einen Generation genau so wirkungsvoll wie in der anderen. Der Einfluß der politischen

Geschehnisse war zu Zeiten fast Null, so von 1797 bis 1806; er wuchs von 1806 bis 1813; er erfüllte die gesamte Nation von 1813 bis 1815, ebbte von 1815 bis 1830, schwoll von neuem an von 1830 bis 1848 und erreichte seinen Höhepunkt 1848 und 49. Das politische Interesse ward dann nach 1850 schwächer, trat von 1866 bis zum Ende des Kulturkampfes wieder hervor und sank von 1879 mit wenig Unterbrechungen bis 1907. So bemerken wir ein stärkeres und schwächeres Wirken eines Zeiteindruckes auch innerhalb der einzelnen Generationen. Es ist natürlich von Wesentlichkeit, ob ein Dichter in den Jahren seiner Entwicklung, also in der Zeit vom achtzehnten bis zum achtundzwanzigsten Jahre, unter besonders starken, oder besonders schwachen Zeiteindrücken gelebt hat. Stand der Dichter in seiner Werdezeit unter schwachen wirtschaftlichen, sozialen oder politischen Eindrücken, so ist die Möglichkeit für ihn vorhanden, daß er neue Eindrücke aufnimmt, daß er sich fortentwickelt; stand ein Dichter in seiner Jugend unter starken Zeiteinflüssen, so kommt er von diesem starken Eindruck nicht los, auch wenn später ganz andere Wirkungen an ihn herantreten.

*

Das Bild nun, das der Wechsel der Generationen zeigt, ist im allgemeinen folgendes:

Eine neue Generation meldet sich zunächst durch Vorläufer an. In der Lyrik und in dem Roman, als den beweglichsten Dichtformen, zeigt sich gewöhnlich zuerst der Wandel der Zeiten. Ein rätselhafter Klang ertönt; man weiß nicht woher; eine neue Idee wird in das poetische Stilleben geschleudert, ein hervorragender Dichter der älteren Richtung wird plötzlich in anderer Beleuchtung gesehen, eine Wahrheit, die für die älteren feststand, erschüttert, eine Seite des Lebens, die die älteren bisher gar nicht oder nicht genügend erkannten, entdeckt. Nicht immer hebt der Wandel einer Generation mit Sturm und Wetterwolken an; es gibt auch leise Übergänge von einem Zeitgeschlecht zu einem anderen. Stürmische Übergänge waren 1798, 1826, 1835 und 1884; sanfte, allmähliche, rieselnde Übergänge waren 1850 und 1865. Doch stets tauchen die neuen Ideen und Töne zuerst vereinzelt auf, wie Rufe der in Wehen liegenden Zeit. Sie sind hervorgegangen aus tieferlebter Not, oft aus krankhafter Verstimmung. Die ersten, die das Nahen eines neuen Zeitalters fühlen, sind von ihrer Aufgabe wie hingenommen. Es ist grundfalsch zu glauben, der Sturz einer alten Kunstanschauung sei vor allem auf Ruhmsucht einzelner oder auf poetische Unfähigkeit in den alten Formen etwas Großes zu schaffen, oder auf kühle Berechnung einzelner zurückzuführen. Wohl verbindet sich mit der Bewegung gar leicht manch unrein-egoistisches Element. Aber nur die neue Richtung wird sich durchsetzen, die aus elementaren Antrieben aufsteigt, und die geboren ist aus politisch, sozial, wirtschaftlich und philosophisch-religiös vorbereiteten und verwandelten Zuständen; sonst ist die neue Bewegung wie eine Wurzel, die in der Luft hängt und verdorrt.

Nur selten kommt es vor, daß die Vorläufer einer neuen Generation ihre neuen Ideen auch wirklich in poetisches Leben umsetzen. Meist werden die Vorläufer mitten in ihrer Entwicklung durch materielle oder literarische Hindernisse gehemmt. Doch mit oder ohne Absicht greifen andere, von der gleichen Not wie

sie getrieben, die neuen Ideen auf, die jene gefunden haben und bilden sie weiter aus. Denn die Vorläufer lösen nur das dunkelste, das dichteste Band, das eine Generation um die Augen geschlungen trug, zeigen nur das allgemeinste, noch verschleierte Ziel. Aber um die Vorläufer sammeln sich all die, die gleich ihnen vom Werdegeist, von der sehnsüchtigen Frühlingsstimmung, von einem gewissen Jugendabscheu vor dem Alten ergriffen sind. Ein Raunen entsteht, eine Bewegung, eine Neigung zum Bewundern und Bezweifeln zugleich. Eine Ahnung großer Dinge durchschauert die Jugend, ein Vorgefühl hoher Bestimmung, unermeßlicher Vervollkommnung. In jugendheißem Gespräch, in kleinen Zeitschriften, in der Stube des Studenten, in Kaffeehäusern, in Briefen, Broschüren, Zeitungen, lyrischen Almanachen, in kühn entworfenen Romanen und Dramen, die zum überwiegenden Teil handschriftlich bleiben, kündet sich das Neue an. So kommen zugleich und an vielen Orten die am weitesten Vorgeschrittenen zum Bewußtsein ihrer Gemeinsamkeit. Froh erstaunt sehen sie, daß ihrer viel mehr sind, als sie gedacht haben. Wahrheit und Irrtum ist in solchen Werdezeiten stets unauflöslich miteinander vermischt. Man hat gesagt und in mehr als einem Fall bewiesen, daß vom überschauenden Standpunkt aus das Drängen, Stürmen, Verspotten und Zertreten des Alten, dies Suchen nach Neuem sehr unreif und daher im Grunde genommen sehr überflüssig war, wenn sich die Jugend nur Zeit und Mühe genommen hätte, anzuknüpfen statt zu zerreißen. Doch hat Schiller in seinen philosophischen Briefen recht, wenn er sagt, daß wir selten anders als durch Extreme zur Wahrheit kommen. Ja, es ist so, wie die objektiv Urteilenden sagen: das Lebendige, Starke, Echte, das die Jugend erstrebt, ist im letzten Grunde bei den großen älteren Dichtern schon da, und die Jugend ist nur darauf aus, das Land der Poesie zum zweiten, vierten, nein, zum vierzigsten und fünfzigsten Male zu entdecken. Doch nur *die* Wahrheit, die erlebt, nur *die* Poesie, die in Schmerz und Sehnsucht im Künstlerherzen neugeboren wird, macht frei, lebendig und stark.

Nach manchem Jahr und manchem Tag, wenn die Mehrheit der literarischen Jugend von den neuen Ideen ergriffen ist, kommen *die* Männer, die ich in meiner Literaturgeschichte die literarischen *Pfadfinder* nenne. Bald schreiten Dichter, bald schreiten Kritiker, bald beide gemeinsam auf den neuen Bahnen voran. Sie gehen meist als Nachahmer von den Großen der älteren Generation aus, geraten persönlich oder kritisch in einen Gegensatz zu den bisherigen Vorbildern und werfen sich nun mit Ungestüm in die neue Bewegung. Dies taten Wolfgang Goethe und Friedrich Schlegel so gut wie Karl Gutzkow, Hermann Conradi und Gerhart Hauptmann. Offengestanden: die Jungen verstehen meist die Alten nicht, und die Alten verstehen meist die Jungen nicht. Der junge Goethe schrieb 1771 nach der Bekanntschaft mit Shakespeare: „Als mir klar geworden war, wieviel Unrecht die Herren der Regel in ihrem Loch angetan hatten, wieviel freie Seelen noch darin sich krümmten, da wäre mir mein Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt und nicht täglich gesucht hätte, ihre Türme zusammenzuschlagen." Als der junge Fouqué etwa im Jahre 1803 nach Lauchstädt kam, als Schiller dort weilte, konnte er den großen Klassiker nicht so bewundern wie einst, denn schon hatte er die Lehren der Romantiker aufgesaugt: „Ein Gefolge von jungen Dichtern, Schriftstellern und Schauspielern umgab den Gewaltigen, lauschte seinem Wort, und der Streit war zu Ende, wenn er gesprochen. Ich erwiderte ehr-

erbietig, aber offen. Sofort witterten die Herren vom Gefolge in mir einen Ketzer aus der Schlegel-Tieckschen Schule. Schiller selbst kam mir sehr freundlich entgegen, aber ich fühlte durch die neue Richtung von ihm entfernt zu sein."

Ein anderes Urteil: Um 1790 klagten die Alten, daß die goldene Zeit der Literatur vorüber sei, die Zeit der Uz und Gleim, mit Klopstock, Wieland und besonders Lessing an der Spitze; der Verfall zeige sich deutlich an der Kunstbehandlung Schillers und Goethes und vornehmlich an der Kantischen Philosophie. Nur ein Jahrzehnt vergeht, und Schiller hält den Vorläufer der Romantik, Jean Paul, für einen Menschen, der vom Monde herzukommen scheine.

Ein reichliches Menschenalter später sagte der Maler Schwind in München zu einem Freunde über Werke der damals neuesten Richtung: „Findest Du in diesen Werken eine Jugend? Nein, und man sieht ihnen auch an, daß sie auch niemals eine Jugend gehabt haben." Es ist ein Gesetz des Lebens, daß jede Generation die Welt unter ihrem eigenen Gesichtswinkel betrachtet, und es ist so natürlich, daß sie eine unbewußte Erbitterung gegen die vorhergehende Generation hegt, die das Leben nicht im gleichen Lichte sieht wie sie.

Doch es gibt auch Generationen, die durch milde Gewalten zur Herrschaft kommen. Sie machen ebenso nachdrücklich Revolution wie die anderen, aber mit Rosenöl und Lavendel. Sanft und leise ist dann der Übergang. Das geschieht besonders in Zeiten, in denen sich das nationale Leben in praktischen Interessen übermäßig sammelt und eine gewisse Blutleere auf literarischem Gebiete hervorruft, also unmittelbar vor oder nach großen Umwälzungen politisch-wirtschaftlicher Art. Das sehen wir im Jahre 1850. Da war die ältere Generation durch die Kämpfe von 1840 bis 1849 nicht bloß politisch, sondern auch poetisch erschöpft und abgenützt. Die Jugend brauchte, was die Literatur betrifft, kaum zu kämpfen; sie siegte durch ihr bloßes Auftreten, denn sie brachte, wonach sich nach den zermalmenden Kämpfen der Revolutionszeit alle sehnten: Entfernung von allem Politischen, Schönheit, Ruhe, Klarheit, Harmonie.

Anders und doch ähnlich war es Mitte der 60er Jahre, als sich eine neue Generation der Herrschaft bemächtigte. Da stand die Nation, Mann an Mann, vor den großen Kämpfen der politischen Wiedergeburt, da war die Nation außerdem von ihren neuen gewaltigen wirtschaftlichen Aufgaben derart in Anspruch genommen, daß sie mit minderer Aufmerksamkeit den literarischen Veränderungen folgte. Ruhig, in voller Ordnung, mit wehenden Fahnen und klingendem Spiel, zog ohne Schwertstreich durch das eine Tor der Festung die frühere literarische Besatzung von dannen, und durch das andere entgegengesetzte Tor rückte die neue literarische Besatzung herein.

Wo sich aber die ältere Generation ernstlich zur Wehr stellt, die Wälle der Festungen bemannt, die offene Feldschlacht, das Scharmützeln in Busch und Feld nicht scheut, wie in den literarischen Kriegsjahren 1798, 1835 und 1884, da geht es rauher und ungestümer zu. Im Sturmlauf stürzt sich die jüngere Generation auf die ältere Generation und wählt sich mit Vorliebe die Modepoeten und konventionellen Dichter als Ziel ihrer Attacken, denn Revolutionsheere und junge Generäle brauchen bekanntlich schnelle und leichte Siege. Die junge Generation nimmt in begreiflicher Selbstüberhebung die rasch niedergeworfenen Modepoeten für den Kern der ganzen Generation, sieht in den älteren Poeten nichts als

Schwächlinge, verschwendet an sie die spitzigste Kritik, die giftigste Satire, schlägt jammernd die Hände über einen literarischen Elendszustand zusammen, den sie in dieser Einseitigkeit erst künstlich geschaffen hat, verschweigt, vergißt und datiert zurück, was Tüchtiges in der älteren Generation lebt. Nichts wird geachtet; der junge Wieland, der literarische Genosse Kleists, hielt im Jahre 1801 seinen eigenen Vater für keinen Dichter mehr. So ungerecht das alles ist, so öffnen doch gerade die Übertreibungen vielen die Augen, und die Leute beginnen gegen die Mängel der herrschenden Literatur sehend zu werden.

Unter der schäumenden Oberfläche, die niemand für die Hauptsache ansehen sollte, geht die ernsthafte Arbeit weiter. In der Werdezeit arbeiten zahllose Kräfte, offen oder verborgen, schöpferisch oder kritisch mit. Es ist die große Opferzeit der poetischen Naturen. Auch die Stufenjahre der Literatur sind gefährlich. Ihnen fallen viele hoffnungsvolle Begabungen und blühende Menschenleben zum Opfer. Für den Ringenden, der eine neue Kunst schaffen will, weil er fühlt, daß er sie schaffen muß, hat noch stets das Leben die kälteste, schneidendste Seite gezeigt. Es sind Genies gestorben, ehe die Welt sie begriff. Niemand fragt nach denen, die am Wege sterben. Doch soll uns dies traurige Schicksal für die geschichtliche Betrachtung eine Lehre sein, daß wir in den Pfadfindern und den Nachstrebenden Kämpfer und Vorposten sehen, bei denen wir die Brutalität des Ausdrucks wie die maßlose Überschätzung der eigenen Person aus der Kriegslage, in der sie sich befinden, entschuldigen müssen. Die Jugend glaubt aus Jugendlebensrecht stets gegen die Älteren das Recht des Absprechens, der härtesten Kritik zu besitzen, und ebenso regelmäßig pflegt die junge Generation gegen die Schwächen und Grenzen der eigenen Begabung blind zu sein; das Ich wird über die Allgemeinheit, das Wollen wird über das Können erhoben. In solchen Wendezeiten möchten die jungen Dichter wie die jungen Kritiker und Politiker am liebsten in einer unerhörten Sprache reden, um nur ja alles Herkömmliche zu vermeiden. Von sich aus datieren die jüngeren die Kunst; alles, was vorher geleistet worden ist, scheint ihnen nur eine Vorstufe für d i e Poesie zu sein, die mit ihnen beginnt.

Die Hand der Jugend und ihrer Pfadfinder ist wider jedermann, und so ist denn auch jedermanns Hand wider sie. In Hörsälen, Akademien, Schriftleitungen, Theaterdirektionen, Ämtern, am Hof, in allen Stellungen von Einfluß sitzen noch die Vertreter der älteren Generation. Unter anderen sozialen, politischen, ästhetischen und ethischen Voraussetzungen aufgewachsen, sehen sie in der werdenden Literatur Niedergang und Verfall schlechthin. Mit allen Mitteln, die ihnen zu Gebote stehen, suchen sie die junge Generation abzuwehren. Da kämpfen die Älteren in reinster Überzeugung im Namen des „Idealismus", der „Schönheit" und der „Sittlichkeit", der „ewigen Kunstgesetze" gegen die Neuerer und ihre pfadfindenden Talente und merken im Kampf für das Wahre, Schöne, Gute gar nicht, daß die schönen Sachen, in deren Namen sie reden, inzwischen im Geist der Jüngeren ihre Bedeutung gänzlich geändert haben.

Aber auch im eigenen Lager der jüngeren Generation beginnt der Kampf. Nicht wenige fallen von der Sturmfahne ab; es sterben oft die Hoffnungsvollsten dahin; unter den Übrigbleibenden bilden sich Parteien, Konventikel, Gruppen und Grüppchen; e i n e Partei fällt über die andere her; eine sucht die andere zu über-

bieten, und über die Gemäßigten siegen — zunächst — die Radikalen. Doch in den Kämpfen gegen innere und äußere Feinde bilden sich die eigentlichen Ziele und Leitgedanken der neuen Generation immer klarer heraus. Das Extreme tritt zurück; die Bücher der Jungen mit ihrer frischen herben Kraft und Urwüchsigkeit werden zuerst bemerkt, dann wohlwollend erwähnt und endlich anerkannt; es kommen große äußere Erfolge; das Publikum sieht viele berechtigte Forderungen der Jungen ein, und indem das Publikum sich an die fremdartigen Erscheinungen gewöhnt, ändert es unwillkürlich seinen Geschmack und beginnt, seine Kunstanschauungen umzubilden.

Es wäre irrig zu glauben, daß ein für allemal die jüngere Generation künstlerisch höher stünde als die ältere. Mit dem Fortschritt ist es überhaupt eine eigene Sache. Wir sprechen im allgemeinen mit viel zu großer Sicherheit von einer Entwicklung der Welt von roheren und einfacheren zu höheren und vollkommeneren Daseinsformen. In tausend Fällen stimmt das nicht; aber ein Gewinn tritt bei dem Wechsel der Generationen doch tatsächlich dadurch ein, daß die Künstler der aufsteigenden Generation die Welt im Kunstwerk nicht nach Vorbildern, sondern so darstellen, wie sie und ihre Altersgenossen die Welt wirklich auffassen.

Auf die Pfadfinder folgen die führenden Talente. In einigen Fällen sind die Pfadfinder zugleich auch führende Talente. Die schwersten Kriegsjahre der Generation haben sie nicht mehr durchzumachen; schon winken ihnen Ehre und Einfluß in greifbarer Nähe; die Zeit hat ihre sänftigende Gewalt geübt; die ältere Generation wird zu Zugeständnissen geneigt; das neue Kunstideal ist theoretisch geschaffen und halbwegs anerkannt; es gilt nunmehr, das Ideal in Wirklichkeit umzusetzen. Die Sommerzeit beginnt; das Korn wird reif; die Früchte schwellen; die Rosen blühen. In langer Friedensarbeit leben die großen Talente der Vollendung ihrer Kunst. Sie fassen die einzelnen in der Generation bewußt oder unbewußt vorhandenen Gedanken zusammen, klären sie und bringen sie in schöne Formen, prägen ihnen das Mal ihres Geistes auf und zeigen der Generation das Kunstwerk, das ihrer Sehnsucht Ziel ist.

Nun kann es geschehen, daß aus der Generation ein Genie heraustritt. Es ist fesselnd zu sehen, wie auch die Seelen genialer Dichter ein geistiger Strom durchflutet, der sie mit ihrem viel kleineren Zeitgeschlechte verbindet. Ihr Erscheinen wirkt mit der Wucht eines Naturereignisses, auf das niemand gefaßt war. Der Geschmack einer Nation, sagt Hebbel, geht dem Genius nie vorauf, sondern hinkt ihm beständig nach. Das Genie gestaltet die Welt- und Kunstauffassung der Zeit um und belebt das Schaffen mit zukünftigen Forderungen. Kraft eines außerordentlichen geistigen Vermögens, kraft höchster Sinnlichkeit und Fantasie, ist das Genie ein Faktor, der neben Volkstum und Zeitbewußtsein die Dichtung beeinflußt. Das Genie ist organischer Geist schlechthin; es geht über das hinaus, was auch die großen Talente schufen; es findet durchaus neue Bahnen; es bleibt deshalb in den meisten Fällen den eigenen Zeitgenossen mehr oder weniger unverständlich und ragt aus dem zeitlich begrenzten Dasein einer besonderen Generation in die Ewigkeit der Weltliteratur empor.

Die Herrschaftsjahre der Generation umleuchtet ein ruhiger Glanz. Der Gegensatz zwischen alter und junger Generation verliert sich; fast scheint es jetzt,

als gäbe es nur eine einzige Generation. Die einst so stark befehdete Kunstbehandlung ist Allgemeingut geworden. Die alte Kunstweise gerät in Verfall. Die Unrast ist gewichen. Die Generation steht jetzt an den Krippen des Staates. Sie verfügt nun über Macht und Geld, ja sie geht zu Hof. Wie dies im Leben gemeinhin geht, so ist es auch in der Literatur: der Mensch wird dann am höchsten bezahlt, wenn seine Kraft schon anfängt, schwächer zu werden. Werke, die erst befehdet worden waren, bilden jetzt Schule. Werke, die erst den wildesten Sturm entfacht hatten, und mit Polizeimitteln verfolgt worden waren (die Weber), nimmt man nun wie Tatsachen hin, und der Staat und die Gesellschaft leidet keinen Schaden. Die Entwicklungsfähigsten der älteren Generation nehmen die ästhetischen Maßstäbe an, die die jüngeren gefunden haben. Die siegreiche Generation übt ihr Herrenrecht aus: sie stellt, wie Nietzsche sagt, die neuen Tafeln der Werte auf, d. h. sie schafft die „ewigen Gesetze" der Kunst, die auf die charakteristischen Eigenschaften der Sieger zugeschnitten sind; sie erklärt diese von sich abgenommenen Regeln für an sich gültige Gesetze und verbannt diejenige Kunstauffassung, die der Erziehung, der Begabung und der Überlieferung der Gesetzgeber fernliegt.

Ist so die Herrschaft fest errichtet, so gibt es mit einem Mal einen großen Kreis von abhängigen Talenten. Auf die Frühlingsnaturen, auf die sommerlich reifen Talente folgen die Herbstnaturen, die nicht erfinden, sondern das Gefundene nachempfinden. Mode und literarische Fingerfertigkeit bemächtigen sich der neuen Kunstrichtung. Dies ist die Zeit, da zu den führenden und zu den selbständigen Talenten ohne führende Stellung die großen Industrietalente kommen. Sie erkennen die hohe Bedeutung der Literatur für die Nation, erkennen auch das Wesen einzelner großer Ideen und streben nach deren Verbreitung durch das Schrifttum. Eine doppelte Art dieser Industrietalente ist zu unterscheiden: die reinen Industrietalente, die eigentlich gar nichts Neues zu sagen haben (Scribe, Laube, Lindau), und die Industrietalente höherer Art (Scott, Spielhagen, Sudermann, Frenssen), die als Poeten beginnen, aber allmählich in das Wiederholen ihrer selbst und in das Produzieren um des marktgängigen Wertes hineinkommen.

— Die Jahre fliehen, und die Generation gibt bald in kürzerer, bald in längerer Zeit das Beste von ihrer Innerlichkeit aus. Sie schafft trotzdem weiter, bis sie allmählich an die Grenzen ihrer Begabung und ihrer Kritik heranrückt. Sie möchte noch vorwärts und kann doch nicht. Von nun an verfällt sie, ohne es zu merken, in einen Stillstand, in eine Wiederholung ihrer früheren Werke. Von dem, was sie in Kampf und Not erreicht hat, möchte sie gern alle Neuerungen abwenden. Die Freiheit der Kunst, die man wünschen könne, sagt sie, sei ja da, wozu die Kunst nochmals von Neuem beginnen? —

Doch die erste Stunde des vollen Triumphes einer literarischen Richtung ist auch die erste Stunde des Niederganges. Eine normal gebaute Wahrheit wird nun einmal 12, 15, höchstens 20 Jahre alt; dann fängt sie an, eine Lüge zu werden. Die geistigen Kräfte, die diesen Wandel bewirken, liegen auf einem ganz anderen als auf dem literarischen Gebiet; diese bewegenden Kräfte sind der literarischen Beeinflussung ganz unerreichbar; sie müssen im sozialen und politischen Werdegange der Nation gesucht werden. Während die Generation ihre literarische Wohnung mit modernen Möbeln immer kostbarer einrichtete, hat ihr die Welt da

draußen nicht den Gefallen getan, still zu stehen. Die politischen und sozialen Umstände haben sich geändert; die wirtschaftlichen Lebensbedingungen sind anders geworden; Denker und Naturforscher haben das Weltbild umgewandelt, und in dem Maße, wie das Weltbild sich wandelt, wandelt sich auch die Kunst. Vergebens sträuben sich im guten Glauben an ihre Unersetzlichkeit die vielleicht noch gar nicht einmal so alten Dichter und Kritiker gegen die Erkenntnis, daß sich der Menschengeist auch in der Poesie und der Kritik auf die Dauer nicht in eine einzige Gestalt bannen läßt. Die Welt des Geistes ist wie die Welt der sichtbaren Natur dem Gesetze des Stoßes und Gegenstoßes unterworfen. Vergebens halten die einzelnen an ihrer alten Kunstweise fest. Sofern nur etwas Gutes gemacht wird, was kümmert es uns, fragen sie mit geheimer Sorge im Blick, ob es alt oder neu ist? — In der Kunst ist jedoch, wie Nietzsche der Unzeitgemäße lehrte, selbst das Gute schädlich, wenn es nur aus der Nachahmung des Besten entstand. „Unsere moderne Literatur", so sprach sich Fontane an einem solchen Wendepunkt unserer Literatur 1885 aus, „unsere moderne Literatur krankt so schwer und so chronisch an der Dublettenkrankheit, daß wir zu Zeiten an einem Punkt angelangen, wo sich das Originelle wenigstens vorübergehend als gleichberechtigt neben das Schöne stellen darf. In Kunst und Leben gilt dasselbe Gesetz, und wenn die Nachkommen einer zurückliegenden, großen Zeit das Kapital ihrer Väter und Urväter aufgezehrt haben, so werden die willkommen geheißen, die für neue Güter Sorge tragen, gleichviel wie. Zunächst muß wieder etwas da sein, ein Stoff in Rohform, der sich weiter formen läßt." Nach einer verschieden zu bemessenden Frist, nach 20 bis 25 und mehr Jahren kommt die Zeit, da die jüngere Generation der gealterten in die Karten guckt; es kommt die Zeit, da die junge Generation das Tun und Treiben der älteren nicht mehr ersehen kann. An das Wort Anzengrubers im Meineidbauern muß man gedenken: „Aus ist's und vorbei ist's; neue Leut' sein da, und die Welt fängt wieder an." Das Schauspiel wiederholt sich: Vorläufer, Pfadfinder, führende Talente, Genies, Nachahmer, Kleinmeister, Nachzügler, Übergangstalente; es folgen sich von neuem Leidenschaft, Ansturm, Irrtum, Kampf, Konzession, Herrschaft, Friede, Abwehr, Niederlage und sinkender Einfluß. Und noch einmal sei betont: die neuere Kunstauffassung ist nicht notwendig die bessere; die jüngere Generation ist nicht notwendig die höher stehende Generation; die werdende Kunst ist nicht notwendig die größere Kunst. Aber im Kampf der Generationen sehen dies die wenigsten ein. Ihnen ist die neuere — je nachdem — als solche die bessere oder die schlechtere Kunst. Die Verwirrung beginnt von neuem. „In Wendezeiten der Literatur werden wie in den Wäldern der nordamerikanischen Wilden die Väter von ihren Söhnen totgeschlagen, sobald sie alt und schwach geworden sind." Unbildlich: Die Dichter leben wohl weiter; aber ihr Lebensinhalt lebt nicht mehr. So kennt denn auch die Literaturgeschichte einen Etat der Aussterbenden. Es gibt aber auch in der Literaturgeschichte ein Gesetz der Erhaltung der Kraft. Die Generation vergeht, haben wir gesagt; das ist nur bedingt richtig; die Generation wird durch tausend kleine Züge und durch einzelne Dichter immerdar bleiben, z. B. Mörike. Das sind nicht immer die größten Dichter ihrer Zeit; aber es sind gerade diejenigen, deren Wurzeln durch die Oberschicht der Generation hinabreichen in den nationalen Untergrund, in das

Quellgebiet des Volkslieds, in den Quellgrund des volkstümlichen, rein deutschen Empfindens.

Es leuchtet ein, daß der Literaturhistoriker, der alle Literatur aus dem Wechsel der Generationen erklärt, dabei immer wieder zu seiner Quelle, zu dem Gesamtleben der Nation zurückkehren muß. „In der Tat hängt alles zusammen: physische Gesundheit, Moral, Wissen, soziale Gliederung und Religion stehen in enger Wechselbeziehung zueinander. Jede Veränderung eines dieser Faktoren bringt eine entsprechende Veränderung der andern mit sich, ohne daß sich übrigens mit einiger Sicherheit sagen ließe, welches Phänomen dem andern vorangegangen ist. Die Entwicklung der Menschheit kann als physiologische oder moralische, intellektuelle oder literarische, soziale oder religiöse Tatsache angesehen werden. Sie ist in Wirklichkeit alles dies zugleich. Ein physiologischer Fortschritt wird z. B. einen moralischen oder einen religiösen notwendig nach sich ziehen; aber dieser physiologische Fortschritt ist einerseits nur möglich, wenn er von dem entsprechenden moralischen oder religiösen begleitet wird. Es ändert sich also, da die Gesamtveränderung in einer Reihe von parallelen Einzelveränderungen vor sich geht, der ganze Mensch im guten oder bösen Sinne. Praktisch sind wir freilich gezwungen, die menschliche Entwicklung in ihren verschiedenen Einzelgebieten zu verfolgen, und sie nacheinander in ihrer politischen, sozialen, intellektuellen, religiösen und künstlerischen Erscheinung zu betrachten. Aber man darf bei diesem Vorgehen nicht aus den Augen verlieren, daß diese verschiedenen Einzeldarstellungen ein und dasselbe Phänomen schildern."

*

Nicht um ein erschöpfendes Bild der sich bekämpfenden, aufeinander folgenden Generationen zu geben, sondern nur, um im allgemeinen zu zeigen, wie ich mir den Wechsel der Generationen denke, gebe ich folgende Übersicht:

Die erste Generation des 19. Jahrhunderts

begann sich um 1798 zu regen. An Fichtes Wissenschaftslehre hatte sich das junge Geschlecht zuerst entzündet; die feindlichen literarischen Mächte, die es bekämpfte, sind die alte Aufklärungsdichtung (Nicolai), die Unpoesie (Iffland und Kotzebue), und der weimarische Klassizismus. Die V o r l ä u f e r der jungen Generation sind Jean Paul (Hesperus 1794) und Hölderlin (Hyperion 1797). Dichterische und kritische P f a d f i n d e r folgen; die dichterischen Pfadfinder entdeckten auf Bürgers, Herders, zum Teil auch Wielands Spuren die Romantik, so Wackenroder (Herzensergießungen 1797, Franz Sternbalds Wanderungen 1798), Ludwig Tieck (Volksmärchen 1797, Genoveva 1800), Friedrich Schlegel (Lucinde 1799), Wilhelm Schlegel (Shakespeareübersetzung 1797—1801), Novalis (Heinrich von Ofterdingen 1802), Arnim und Brentano (Des Knaben Wunderhorn 1806). Als k r i t i s c h e Pfadfinder sind gleichzeitig mit oder noch vor ihnen tätig: Wilhelm und Friedrich Schlegel (Athenäum 1798, Musenalmanach 1802, Europa 1803). T a l e n t e sind in dieser Generation in großer Zahl zu finden. Ausländische Einflüsse bleiben verhältnismäßig schwach (Dante, Ariost, Tasso, Calderon); mächtig dagegen ist der Einfluß des deutschen Mittelalters und

des deutschen Volksliedes. Im Boden der Romantik wurzelt, alle überragend, das einzige Genie der Generation, Heinrich von Kleist. Die führenden Talente sind in dieser Generation in großer Zahl zu finden. Tieck (Phantasus 1812, die Novellen nach 1821), Grillparzer (Das goldene Vließ 1821), Uhland (Gedichte 1815), E. Th. A. Hoffmann (Serapionsbrüder 1819), Rückert (Östliche Rosen und Liebesfrühling 1821) und Eichendorff (zerstreute Gedichte). Vorübergehend blüht von 1813—1815 die vaterländische Dichtung. Selbständige Talente, doch ohne führende Bedeutung, sind Zacharias Werner, Justinus Kerner und Wilhelm Müller. Abhängige Talente umgeben sie: Fouqué, Theodor Körner, Schulze, Schwab, Hauff, Raimund. Letzte Ausläufer der ersten Generation sind: Raupach, Kind, Hell; Dichter des Übergangs: Schefer und Zedlitz. Die charakteristischen Philosophen der Zeit sind Fichte und namentlich Schelling. Zu den allgemeinen Merkmalen der Zeit gehören romantische Weltanschauung, Überschätzung der Philosophie und wirtschaftliches Stillleben. Die Generation behauptet bis in die zwanziger Jahre des Jahrhunderts ihren Einfluß.

Die zweite Generation

tritt 1826 mit Heines Harzreise hervor. Ihre Angriffe gelten der mittelalterlich-katholisierenden, weltflüchtigen Romantik und dem klassischen Epigonentum. Die Romantik wird nicht ausgerottet, nur wandelt sie sich aus einer poetischen in eine politische Romantik. Der Zeitphilosoph ist Hegel. Ausländische Vorbilder wirken auf diese Generation stark ein, namentlich Byron, George Sand, Victor Hugo, Béranger, Lamartine und Chateaubriand. Die Vorläufer: Platen, Chamisso, Grabbe und Waiblinger künden in rascher Entwicklung die neue Generation an. Die kritischen Pfadfinder: Heine, Börne, Menzel, Gutzkow und Wienbarg verlassen die gewohnten Bahnen. Die führenden Talente prägen den literarischen Charakter nachdrücklich aus: Heine (Reisebilder 1826, Buch der Lieder 1827) und Lenau (Gedichte 1832) als Lyriker; Immermann (Epigonen 1836, Münchhausen 1839) und Gutzkow als Romanschriftsteller (Wally 1835). Gutzkow ist auch als Dramatiker bedeutend (Richard Savage 1839, Werner 1840); er bezeichnet mit Heine zusammen eine Höhe in der literarischen Entwicklung dieser Generation (Uriel Acosta 1846, Ritter vom Geiste 1850). Selbständige Talente und Träger der literarischen Entwicklung sind außerhalb der politischen Zeitströmung: Mörike für reine Lyrik, Annette von Droste für Lyrik und Ballade, Wilibald Alexis für vaterländische Romane. Abhängige Talente und Industrietalente gruppieren sich vor allem um Gutzkow und Heine, wie Laube, Beck, Gaudy, Hartmann und die politischen Dichter Herwegh und Hoffmann von Fallersleben. Die Poesie steht vielfach im Dienste der politischen und wirtschaftlichen Tagesinteressen; das Bürgertum strebt nach der Herrschaft; Handel und Wandel regen sich nach langer Rast zu frohem Aufschwung. Die Emanzipation des Judentums ist von großem Einfluß auch auf die Literatur; der Verkehr wächst infolge des Eisenbahnwesens; moderne Stoffe werden im Roman bevorzugt; im ganzen zeigt sich ein realistischeres Gepräge der Poesie; Zeitroman und Zeitdrama treten hervor; die kritisch verneinende Anlage ist stark; die Prosa-

sprache nimmt statt der Verssprache die erste Stelle ein, feuilletonistisch witziger Stil, Ausbreitung des Zeitungswesens. Die Generation verläßt die literarische Bühne im allgemeinen mit der Niederwerfung der Revolution 1848/1849.

Die dritte Generation

wächst im Stillen während der vierziger Jahre zu einer bedeutenden Macht, dringt aber erst 1850 ohne literarische Kämpfe zur Herrschaft durch. Diese Generation hat das Bestreben, bei der klassisch-romantischen Generation wieder anzuknüpfen; sie vermeidet es, sozialen oder politischen Geist in die Poesie zu tragen; sie strebt in ihren Durchschnittserscheinungen nach schöner Menschlichkeit; die Mehrzahl der kleineren Talente ist weiblich und weltbürgerlich geartet. Hoch entwickelt ist der Formensinn, tief und allgemein die Freude an der Poesie, fein die Geschmacksentwicklung, zahlreich sind die Anempfindungen und Nachklänge. Noch einmal scheint die Welt der Romantik glänzender und sanfter als am Anfang des Jahrhunderts die Herrschaft zu gewinnen. In Wirklichkeit aber dringt der Realismus in großen, aber auch in kleineren Talenten siegend vor. Von ausländischen Dichtern und Denkern wirkten namentlich Dickens und Scribe ein. Früh schon in den dreißiger Jahren tauchten die V o r l ä u f e r auf: Mosen, Grün, Feuchtersleben und Strachwitz. Leicht, ohne Drang und Sturm dringen von 1840 bis 1844 die P f a d f i n d e r durch: Emanuel Geibel, Halm, Auerbach und Stifter. Dann kommt Anfang der fünfziger Jahre eine wimmelnde Schar von romantischen Kleinmeistern herauf (Kinkel, Redwitz, Putlitz, Bodenstedt; die älteren realistischen Talente von führender Bedeutung sind: Jeremias Gotthelf (Uli, der Knecht 1841), Scheffel (Trompeter von Säckingen 1854), Keller (Leute von Seldwyla 1856) und Otto Ludwig (Erbförster 1853). Sie alle werden überragt von zwei G e n i e s: Friedrich Hebbel (Judith 1840, Genoveva 1841, Maria Magdalene 1843, Herodes und Marianne 1848, Agnes Bernauer 1851, Gyges und sein Ring 1854, die Nibelungen 1855 bis 1862) und Richard Wagner (Tannhäuser 1845, Lohengrin 1847, der Ring des Nibelungen 1854). Wagner wird hier nicht als rein literarische Erscheinung, sondern als eine der stärksten Offenbarungen des Kunstgeistes der dritten Generation im ganzen betrachtet. Jüngere führende Talente erscheinen: Gustav Freytag, Theodor Storm und Paul Heyse. Selbständige Talente ohne führende Bedeutung sind: Groth, Reuter, Holtei, Raabe. A b h ä n g i g e T a l e n t e wie Schack, Lingg, Grosse, Leuthold sind in großer Zahl vorhanden. Den Übergang zur vierten Generation zeigen Jordan, Klein, Gottschall und Jensen an. Der Vers ist die herrschende poetische Ausdrucksform. Die wirtschaftlichen Verhältnisse zeigen ein starkes Anwachsen des Kapitalismus, eine schnelle industrielle Entwicklung und die beginnende Spaltung des Volkes in Klassen. Zeitphilosophen sind materialistisch gesinnte Denker wie Feuerbach, Büchner, Vogt u. a.

Die vierte Generation

löst in der Mitte der sechziger Jahre die vorhergehende Generation ab und herrscht fast unangefochten bis zum Jahre 1884. Der Zeitphilosoph ist Schopenhauer. Die Dichtung verliert als Gesamtheit den hohen Stil, sie wird realistischer, aber zugleich gröber. Wie bei der zweiten Generation ist das politische Interesse in der

vierten Generation anfangs sehr stark, doch kommt bei ihr das geschäftlich praktische Interesse noch hinzu. Die Generation erkennt das Nahen neuer sozialer Mächte, aber noch schließt sie nach Möglichkeit die Augen davor. Der Wohlstand Deutschlands wächst in dieser Zeit ungemein rasch; ein fiebernder Erwerbsgeist ergreift alle Stände; Deutschland wird allmählich Industriestaat; in den Städten wohnt mehr als ein Drittel der gesamten Bewohnerschaft; das Bürgertum hat die herrschende Stellung inne; das Interesse am Schrifttum geht in immer weitere Kreise über; doch verlangt man einseitig von der Literatur, daß sie erfreuen und unterhalten solle. Weitere Kennzeichen der Zeiten sind: nervös, streberhaft, sinnlich ohne Mut, naturlos, kostümiert, effekthaschend, freisinnig, kapitalistisch. Die Vorläufer der Generation sind Brachvogel (Narciß 1856) und Hamerling (Ahasver in Rom 1866). Als Pfadfinder schreitet Spielhagen (Problematische Naturen 1861) voran. Die führenden Talente erheben sich nicht über ein gewisses Mittelmaß: Anzengruber, Konrad Ferdinand Meyer und Marie von Ebner-Eschenbach. Die großen Industrietalente sind Lindau und Sudermann. Um die führenden Talente gruppieren sich selbständige Talente ohne führende Bedeutung (Vischer, Louise von François, Wildenbruch, Rosegger, Greif, Wilbrandt), zahlreiche abhängige Talente (Grisebach, Voß) und endlich Nachzügler und Ausläufer: epigonenhafte Lyriker, Epiker und Dramatiker, Verfasser von Zeitdramen und altertümelnden Romanen. Vorbilder aus der Fremde sind, wie schon vorher, Dumas und Scribe, ferner Sardou, Feuillet, Augier, Daudet, Turgenjeff und Leopardi. Rascher als jemals schreitet die Entwicklung vorwärts. Schöpferische Talente sind im allgemeinen nicht so zahlreich wie in der dritten Generation vorhanden; die vierte Generation ist kritisch und zweiflerisch angelegt. Den literarischen Übergang zur fünften Generation bezeichnen Kirchbach, Avenarius und Spitteler.

Die fünfte Generation

erhebt sich im Jahre 1884 und bleibt über zwei Jahrzehnte im Besitz ihrer literarischen Macht. 1882 beginnt die literarische Revolution in der Kritik (Kritische Waffengänge), Ende 1884 in der Lyrik (Moderne Dichtercharaktere), 1885 im Roman (Schlechte Gesellschaft), 1889 im Drama (Vor Sonnenaufgang). Vorboten der Revolution zeigen sich schon um 1880. Der Widerspruch kehrt sich gegen die Epigonenlyrik, gegen das akademische Drama, gegen die Zahmheit und Schablonenhaftigkeit der Empfindung, gegen den Mangel an Zeitproblemen, gegen die veraltete Art der Technik und das Elend der literarischen Kritik. Die Bewegung der jungen Generation war in den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnissen der Zeit und in dem Wandel der philosophisch-naturwissenschaftlichen Anschauungen begründet. In allen anderen Künsten trat zugleich die nämliche Bewegung hervor. Der Einfluß der ausländischen Vorbilder auf die Dichtung dieser Generation ist stark überschätzt worden; in Wirklichkeit trieb der Geist wiedererwachter Nationalität die Dichter an, neue Bahnen zu suchen. Befreiend wirkten hierbei die ausländischen Denker und Dichter mit: Darwin, Zola, Dostojewski, Tolstoi und Ibsen (bis zu den Gespenstern). Nach 1892 wird die Generation in ihrer Weltanschauung beeinflußt von Nietzsche; vereinzelte Anregungen gehen aus von dem späteren Ibsen, Baudelaire, Verlaine, Maeter-

linck. Zugleich werden die Werke älterer deutscher Dichter zu neuem Leben erweckt; Grillparzers Werke, Anzengrubers Volksstücke, Mörikes Lyrik, Kellers Novellen, Ludwigs Shakespearestudien und Heimatromane, Hebbels Dramen dringen durch und wirken fast mit der Wucht ganz neuer Werke. Den eigentlichen Wendepunkt in der Dichtung der fünften Generation bildet das siegreiche Durchdringen Friedrich Nietzsches, des Denkers und Dichters. Vor Nietzsche haben wir — um Schlagworte zu gebrauchen — Sozialismus, Positivismus und in der dichterischen Lebensdarstellung den physischen (äußeren) Impressionismus, nach Nietzsche Sozialaristokratismus und in der Dichtung den psychischen (inneren) Impressionismus. Als Pfadfinder gehen der jungen Generation voran: die beiden Hart (Kritische Waffengänge 1882 bis 1884), Kretzer (Die Verkommenen 1883), Bleibtreu (Schlechte Gesellschaft 1885), Conradi (Moderne Dichtercharaktere 1885), M. G. Conrad (das zuerst auf Zola hinweisende Buch Parisiana 1880 und der Roman Was die Isar rauscht 1888) und Holz-Schlaf (Papa Hamlet 1889, Familie Selicke 1890). Als pfadfindende und führende Talente treten in den Vordergrund: Theodor Fontane (L'Adultera 1882, Irrungen-Wirrungen 1888), Detlev von Liliencron (Adjutantenritte 1883, Gedichte 1889), Friedrich Nietzsche, namentlich in seiner Eigenschaft als Dichter des Zarathustra 1882 bis 1884, und Gerhart Hauptmann (Vor Sonnenaufgang 1889, Die Weber 1892, Hanneles Himmelfahrt 1893). Ihnen schließen sich als selbständige Talente, doch ohne führende Bedeutung an: Halbe, Polenz, Dehmel, Wedekind. Groß ist die Zahl der abhängigen und kleineren Talente: Bahr, Bierbaum, Hartleben, Falke, Hofmannsthal und Schnitzler. Dazu kommen die für die Zeit charakteristischen Unterhaltungsschriftsteller: Tovote, Wolzogen, Ompteda, Clara Viebig, Frenssen. Die Errungenschaften der Bewegung von 1884 sind: Bruch mit der überlieferten und schablonenhaft gewordenen Epigonenkunst, Fühlung mit den großen sozialen Mächten der Zeit, Vertiefung in die naturwissenschaftlichen Probleme, Kultus des Lebens und der Wirklichkeit in der weitesten Ausdehnung, Wiedererweckung Hebbels, Kellers und Anzengrubers, Ausbildung einer verfeinerten dichterischen Technik und Aufsprießen der Heimatkunst.

*

Betrachten wir das Kommen und Gehen der fünf Generationen, so haben wir folgendes Bild: wir sehen fünf gewaltige, von dem Horizont am Ende des 18. Jahrhunderts heranwogende, auf und niedersteigende Wellen, die bald in ruhigem, majestätischem Flusse unmerklich ineinander übergehen, bald in kurzen, heftigen Wellenstößen zurückfluten, bald sich verbinden, bald sich brechen, aber niemals an einer Stelle dauernd verweilen können, sondern unaufhaltsam, einem innern Gesetze gehorchend, vorwärts wogen müssen, bis sie schließlich vor unseren eigenen Augen, ohne daß wir oft die Ursache zu begreifen vermögen, in die Wellenberge und Täler der Gegenwart und Zukunft übergehen. Eine scharfe Begrenzung der Generationen durch Jahreszahlen wird somit niemals möglich sein. Das Bild von den Wellenbergen und Wellentälern darf uns aber nicht zu dem Irrtum führen, als handelte es sich bei dieser Auffassung um steigende und sinkende Zeiten. Von jeder Einteilung der Literatur in Blüte- und Verfallzeiten sehe ich

hier ab. Denn den Wechsel der Anschauungen kann die Literaturgeschichte der Gegenwart aus allgemeinen Wandlungen erklären, aber sie kann kein zuverlässiges Urteil über den literarischen Wert oder Unwert ganzer Generationen fällen. „Die Literaturen haben Jahreszeiten, die, miteinander wechselnd, wie die Naturereignisse Phänomene hervorbringen und sich der Reihe nach wiederholen. Ich glaube daher nicht", sagt Goethe, „daß man irgend eine Epoche der Literatur im Ganzen loben oder tadeln könne. Besonders sehe ich nicht gerne, wenn man gewisse Talente, die von der Zeit hervorgerufen werden, so hoch erhebt und rühmt, andere dagegen schilt und niederdrückt: die Kehle der Nachtigall wird durch das Frühjahr aufgeregt, zugleich aber auch die Gurgel des Kuckucks. Die Schmetterlinge, die dem Auge so wohl tun, und die Mücken, welche dem Gefühl so verdrießlich fallen, werden durch eben die Sonnenwärme hervorgerufen; beherzigte man dies, so würde die vergebliche Mühe, dies und jenes Mißfällige auszurotten, nicht so oft verschwendet werden."

Mit anderen Worten heißt dies: Jede Generation besitzt mit der Kunst, die sie geschaffen hat, das gleiche geschichtliche Recht auf Beachtung. Jede Generation kann nur mit dem eigenen künstlerischen Maßstab gemessen werden. Sogenannte Blüte- oder Verfallzeiten sind Bezeichnungen, die einer Generation einseitig Recht oder Unrecht geben. Das Maßgebende ist nur, daß eine Entwicklung eingetreten ist. Der Begriff Entwicklung bedeutet hier nicht so viel wie Besserwerden — denn dies ist nur eine Glaubensvoraussetzung —, sondern er bedeutet einfach Anderssein. „Wenn wir die Generationen seit Plato verfolgen und die Verbesserungen zusammenzählen, die in dieser Zeit eingetreten sind", sagt Bernard Shaw, „so wird es uns auffallen, daß die Welt, statt sich in 67 Generationen bis zur Unkenntlichkeit gebessert zu haben, im Ganzen sogar in Ibsens Volksfeind ein weniger würdiges Äußere zeigt als in Platos Republik." Die Wahrheit kann nur erstrebt werden, und der Literarhistoriker kann nur versuchen, jede Zeit aus sich selbst heraus zu verstehen. Eine ewige, zu allen Zeiten und bei allen Völkern gleichmäßig geltende Kunst mit ewigen Gesetzen gibt es nicht; wohl führt eine Generation nach der andern auf zahllosen Mittelstufen zur reinen Kunst empor; aber diese selbst existiert nur in der Vorstellung. Reine Kunst ist niemals Wirklichkeit, sondern bloß ein vom Denken gefordertes, niemals in Erscheinung tretendes Leitbild. Im Auf und Ab, im Aufsteigen und Verschwinden der Generationen gibt es ja doch, wie wir sahen, einen sich ewig gleich bleibenden, nationalen Kern, an den das Neue sich ankristallisiert. Neue Ideen entwickeln sich; neue Fragen und Bedürfnisse tauchen auf; neue Maßstäbe werden gewonnen, und so muß die Geschichte der Literatur alle 20 bis 30 Jahre neu geschrieben werden.

*

Nach dieser allgemeinen Übersicht fasse ich zunächst die Entwicklungsbedingungen der ersten Generation ins Auge, und zwar die Einflüsse des politischen und wirtschaftlichen Lebens, des wissenschaftlichen Lebens (der Philosophie, Religion und Naturwissenschaft), sowie des künstlerischen Lebens (der Musik, der bildenden Kunst und der Schauspielkunst) und lasse auf diese Übersicht der Kulturmächte ein Bild des mit ihnen zusammenhängenden literarischen Lebens folgen.

Die erste Generation

1. Politische und wirtschaftliche Zustände

Die Generation, die zwischen 1770 und 1790 geboren wurde, empfing ihre Jugendeindrücke, als sich im deutschen Reich die Spuren der Auflösung zeigten. Der tausendjährige Reichsverband war, noch zuletzt durch die Siege Friedrichs des Großen über Östreich, militärisch und rechtlich so gut wie ganz vernichtet. Die habsburg-lothringischen Kaiser waren nicht mehr die Träger des deutschen Gedankens; die einst so glänzenden Reichsstädte waren herabgekommen; der sogenannte deutsche Reichstag in Regensburg war ein europäischer Gesandtenkongreß; die Mehrzahl der 300 weltlichen und geistlichen Fürstentümer war zu politischem Eigenleben unfähig. Bloß in den beiden Großstaaten, in Preußen und Östreich, war noch ein Patriotismus ohne kleinliche Züge denkbar, und in beiden Staaten hatten auch zwei Herrscher wie Friedrich II. und Josef II. der ganzen Nation Begeisterung eingeflößt, doch waren Östreichs innere Verhältnisse, wie sich später zeigte, tief zerrüttet, und Preußen erhielt sich nur durch den Schimmer des alten Ruhms.

Friedrich der Große stand als Persönlichkeit der heranwachsenden Generation schon zu fern; von dem hinreißenden Heldentum seiner Mannesjahre, von seinen Siegen über Habsburg, Frankreich und Rußland hatte die junge Generation nichts mehr erlebt. Im allgemeinen schlug für den alten König kein jugendliches Herz mehr, höchstens bewunderte man in ihm mit ehrfürchtiger Scheu die Verkörperung des strengen Pflichtbegriffs. Sechsundvierzig Jahre hatte Friedrich als absoluter Monarch regiert. Ein öffentliches Leben gab es in Preußen ebensowenig wie im übrigen Deutschland, und fast niemand war sich des Mangels eines Staats- und Gemeindelebens bewußt. Niemals vorher hatte sich ein solcher Tiefstand des politischen Lebens mit einem solchen Höchststand des geistigen Lebens verbunden. In Thüringen, Sachsen und Preußen blühten Künste und Geisteswissenschaften wie nie zuvor. Ein großer Teil des deutschen Volkes sah den Patriotismus als eine Beschränktheit an, die eines ästhetisch und philosophisch durchgebildeten Mannes unwürdig sei. Man darf trotzdem nicht sagen, daß die Leute deshalb ohne Verständnis und Begeisterung für deutsches Wesen geblieben seien. Sie sahen einfach die Empfänglichkeit des Deutschen für Kulturgüter fremder Völker als ein Kennzeichen unseres Nationalcharakters an. „Deutschheit ist Kosmopolitismus mit der kräftigsten Individualität gemischt", so urteilte Novalis aus

dem Herzen der Zeitgenossen heraus. Von den vielen Zeugnissen Lessings, Herders, Goethes, Schillers, Hölderlins, Jean Pauls, Wackenroders, Brentanos, ja selbst Fichtes vor seiner großen Wandlung zum Patrioten sei nur das eine Wort Goethes aus seinen Gesprächen mit Eckermann angeführt: „Der Dichter wird als Mensch und Bürger sein Vaterland lieben, aber das Vaterland seiner poetischen Kräfte und seines poetischen Wirkens ist das Gute, Edle und Schöne, das an keine besondere Provinz und an kein besonderes Land gebunden ist und das er ergreift und bildet, wo er es findet. Er ist darin dem Adler gleich, der mit freiem Blick über den Ländern schwebt und dem es gleichviel ist, ob der Hase, auf den er herabschießt, in Preußen oder in Sachsen läuft.“ Hegel meldet freudig an Schelling, daß Hölderlins Interesse für die weltbürgerlichen Ideen immer mehr zunehme. „Das Reich Gottes komme und unsere Hände seien nicht müßig im Schoße.“

Die Generation erlebte, als sie ins Jünglingsalter trat, die große französische Revolution von 1789, das Wanken der Throne und die Erschütterung der staatlichen Ordnungen; aber mochte sie sich auch an der Erklärung der Menschenrechte begeistern oder sich über die Septembermorde oder die Hinrichtung Ludwigs XVI. entsetzen, im großen und ganzen verharrte die aufwachsende Generation in Beschaulichkeit oder Schwärmerei. An Görres schrieb Achim von Arnim: „Es tut mir wahrlich leid, daß Du Dich von den Büchern zu den Menschen gewendet; Du kannst froh sein, wenn Du mit verlorner Zeit davonkommst“. Und Gottfried Körner schrieb seinem Sohn vor beider Bekehrung zum patriotischen Geist: „Ich liebe es nicht, daß man seine Dichtungen an die wirkliche Welt anknüpft. Eben um den drückenden Verhältnissen des Wirklichen zu entgehen, flüchtet man sich ja so gern in das Reich der Fantasie.“ Mit Recht bezeichnete Goethe als ein Merkmal der Zeit das mangelnde Gefühl vom Werte der Gegenwart.

Schnell folgten große verhängnisvolle politische Umwälzungen aufeinander. Die französischen Revolutionsheere drangen siegreich vor. Im Frieden von Basel 1795 gab Preußen das linke Rheinufer an Frankreich preis, 1797 tat Östreich dasselbe. Welch ungeheure Wandlung des ganzen deutschen Staatskörpers! Durch den Reichsdeputationshauptschluß von 1803 verschwanden sämtliche geistliche Staaten und die meisten weltlichen Zwergstaaten Deutschlands; es war die größte Revolutionstat von oben her, die das alte Reich gesehen hat. Die Beschränkung der Zahl der deutschen Kleinstaaten ward eins der wichtigsten Momente zur späteren Einigung Deutschlands. Durch den Lüneviller Frieden 1801 verlor Deutschland ein Zehntel seines Gebietes und viele Millionen deutscher Volksgenossen. Doch die schmachvolle, Deutschland an den Rand des Verderbens bringende Abtretung des linken Rheinufers machte auf die damaligen Menschen keinen Eindruck. Das sei, sagte man, eine preußische Angelegenheit; Deutschlands Einheit war den Leuten ein ganz verschwommener Begriff. Die Losreißung des linken Rheinufers — man denke, was das heutzutage für einen Sturm tiefsten patriotischen Grimmes geben würde, und in jener Zeit findet man in der gesamten klassischen und romantischen Literatur auch keine Spur von Grimm oder Erregung! Nicht Hermann und Wodan, schrieb Friedrich Schlegel, sind die Nationalgötter der Deutschen, sondern die Kunst und die Wissenschaft.

Die weltflüchtigen Dichter und Denker dieser Generation entwickelten sich auch, als sie Männer geworden waren, zunächst ganz in ihrer stillen Gedanken-

welt weiter und waren nur auf die Entfaltung der eigenen geistigen Persönlichkeit zu einer freien, schönen „Menschlichkeit" bedacht. Mitten in der kläglichsten Ohnmacht der politischen Zustände trieb das dichterische und philosophische Leben lustig die herrlichsten Blüten.

Da drang der Krieg nach Deutschland selbst. Im Jahre 1805 setzte Napoleon über den Rhein. Durch die Dreikaiserschlacht von Austerlitz warf er Östreich nieder, 1806 zertrümmerte er Preußen durch die Schlacht bei Jena. Das schwach entwickelte deutsche Nationalgefühl sah auch darin nur eine preußische, keine deutsche Niederlage. Süddeutschland wie Norddeutschland gerieten in eine schmachvolle Abhängigkeit von Napoleon. Man hielt allgemein die eherne Zeit eines neuen römischen Imperatorentums für gekommen und war vielfach geneigt, den Franzosen ruhig die Weltherrschaft zu überlassen, wenn nur den Deutschen die Stellung eingeräumt wurde, die früher die griechischen Philosophen zur Zeit des römischen Kaisertums innegehabt hatten. Der Einfluß französischer Sitte und Denkart machte sich besonders in den Rheinbundstaaten geltend; selbst die deutsche Sprache war in manchen französischen Vasallenstaaten bedroht. Nur wenige, doch darunter die Besten der Nation, rafften sich endlich zu männlichen Taten auf. Preußen führte unter Stein, Hardenberg, Scharnhorst, Gneisenau, Boyen, Grolman mittelst moderner Wehr- und Verwaltungsgesetze eine nationale Wiedergeburt herbei. Die staatlichen Lasten wurden gerechter verteilt, die Gleichheit vor dem Gesetz ausgesprochen, die allgemeine Wehrpflicht eingeführt, die Möglichkeit der Selbstverwaltung gegeben, Schulen und Universitäten gegründet. Der politische Sinn wurde durch die pressende Not der Zeit geweckt. Man erkannte, daß mannhafte Gesinnung und poetischer Schwung die notwendigsten Voraussetzungen zu großen Taten seien. „Der Staat muß durch geistige Kräfte ersetzen, was er an physischen verloren hat." Nie hat sich das deutsche Bürgertum glänzender, heldenhafter gezeigt als in diesen Jahren vor und während der Befreiungskriege. In aller Herzen lebte der Gedanke, daß dies kein Krieg der Kabinette, sondern der Völker sei und daß das deutsche Volk in diesem Krieg sich einen deutschen Staat erkämpfen müsse. Die preußische Regierung mit dem König an der Spitze stellte sich anfangs auch auf diesen Standpunkt. Am 17. März 1813 war der Aufruf „An mein Volk!" erschienen; im Aufruf von Kalisch am 25. März ward ausgesprochen, daß der Krieg deutsche, nationale Ziele habe; das Wichtigste aber war darin die Königliche Verheißung der Wiederherstellung deutscher Freiheit und Unabhängigkeit und der Errichtung eines ehrwürdigen Reiches aus dem ureigenen Geiste des deutschen Volkes, „damit Deutschland verjüngt und lebenskräftig und in Einheit gehalten unter Europas Völkern dastehe." In zahlreichen blutigen Schlachten, bei Großbeeren, an der Katzbach, bei Kulm, Dennewitz, Wartenburg und Leipzig, wurde Napoleon endlich vom deutschen Boden vertrieben. Das Jahr 1814 brach an. Schon hatten die Fürsten vergessen, daß es ein Krieg der Nation, ein Krieg des deutschen Bürgertums, nicht ein Krieg der Kabinette war. Belleallìance 1815 vernichtete Napoleons Macht. Der Friede kam, aber durch die Wiener Bundesakte 1815 wurde die schon gesunkene Hoffnung der Patrioten auf ein erstarktes und geeintes Deutschland vollends getäuscht. Das linke Rheinufer mußte Frankreich freilich zurückgeben; Straßburg samt Elsaß und Lothringen durfte es zum Schmerz der

Patrioten behalten. Über die wichtigsten deutschen Angelegenheiten entschieden auf dem Kongreß zu Wien englische, russische und französische Diplomaten.

Doch etwas war immerhin gewonnen: Deutschlands schwankende Grenzen gegen Westen waren fest geworden, und das Bewußtsein, daß es eine Angelegenheit der Nation sei, wenn abermals auch nur ein Fußbreit deutschen Landes an einen fremden Staat verloren ging, war nach den Befreiungskriegen lebendig. Noch besaßen England und Dänemark zwei deutsche Länder: Hannover und Schleswig-Holstein. Mit 38 souveränen Fürsten und vier freien Städten trat der deutsche Bund ins Leben. Er war kein „ehrwürdiges Reich aus dem ureigensten Geiste des deutschen Volkes"; das bundestägige Deutschland stand nicht verjüngt, lebenskräftig und in Einheit gehalten da; im Gegenteil, der deutsche Bund verschuldete 50 Jahre lang die Schmach, daß Deutschland bei Erörterung von Fragen, an denen es ein Lebensinteresse hatte, von fremden Völkern nicht gehört wurde. Nur wo es galt, freiheitliche Bestrebungen zu unterdrücken, hatte der Bund Kraft. Abmachungen mit den fremden Staaten bestärkten den Rückschritt. Die sogenannte heilige Allianz zwischen Rußland, Östreich und Preußen verfolgte unter dem Deckmantel christlich religiöser Ziele alle Bestrebungen der Einheit und der bürgerlichen Freiheit.

Der schlimmste Fehler der Regierungen war, daß sie es nach den Befreiungskriegen nicht verstanden, den vorhandenen Kräften das rechte Feld zur Betätigung zu eröffnen, und daß sie die Nation von neuem zu der politischen Unmündigkeit des 18. Jahrhunderts verurteilen wollten. „Die jungen Männer, die bis dahin kraftvoll und von historischen Träumen erfüllt und tatbereit dem Vaterland gedient und sich ihm zur Neugestaltung des Veralteten, Unbrauchbaren dargeboten hatten, sahen sich plötzlich in Untätigkeit versetzt. Sie blieben dieselben, aber ihre Ämter machten sie älter und nutzten sie ab, ohne ihnen erquickende Arbeit zu geben. Sie taten das Gebotene, aber aussichtslos und vorsichtig im Handeln wie in der schriftlichen und mündlichen Aussprache."

An das jugendlich überspannte Wartburgfest 1817 und an die Ermordung des unbedeutenden Staatsmannes Kotzebue durch K. L. Sand 1819 schloß sich eine von dem östreichischen Staatskanzler Metternich durch die Karlsbader Beschlüsse von Bundeswegen geregelte Verfolgung aller liberal Gesinnten in ganz Deutschland, und das waren alle, die auf feierliche Versprechungen der Fürsten die unerhörten Opfer freiwillig dargebracht hatten und nun die verfassungsmäßige Mitwirkung des Bürgertums an den öffentlichen Angelegenheiten forderten. Allzu schnell vergaßen die Regierungen, welche lebendige Kräfte allein die Befreiung des Vaterlandes durchgesetzt hatten. Selbst Arndt, Stein, Gneisenau, Schleiermacher, Niebuhr, Jahn, diese treuen hochgemuten Männer, die besten der Patrioten, galten den Rückschrittsmännern nach 1815 als Verschwörer. Namentlich das Turnen wurde verdächtigt; es bewirke einen leiblichen Stolz, eine übermütige Frechheit auf äußere Vorzüge, es erzeuge ein wildes, aufrühreriſches, staatsgefährliches Geschlecht. Über ganz Deutschland, hieß es in den Schriften der Kamptz und anderer Rückschrittler, sei ein Geheimbund von Revolutionären verbreitet: „Wie vormals die Jakobiner die Menschheit, so spiegeln sie jetzt die Deutschheit vor, um uns die Eide vergessen zu machen, die uns an die Fürsten knüpfen."

Über ein Jahrzehnt dauerte die Reaktion. Es war die erste, doch nicht die einzige des Jahrhunderts. Übermächtig beherrschte der Polizeistaat das politische Leben. Dumpf und stumpf zu gehorchen, schien erste Bürgerpflicht. Am schlimmsten war es in Östreich. „Östreich war halb ein Kapua der Geister und halb eine Fronfeste." Metternich und seine Beamten in Stadt und Land suchten Östreich von dem übrigen Deutschland zu trennen, sie verboten hunderte von den besten Büchern, hemmten die Reisen der Staatsangehörigen, um die Aufklärung fernzuhalten und beschränkten, wo es ging, die Freiheit des Gedankens. Um fünfzig Jahre blieb Östreich in der Entwicklung hinter Norddeutschland zurück.

Die Dichter der ersten Generation trugen diese inneren Zustände meist schweigend, viele mit Verbitterung und Verstimmung, die Mehrzahl zog sich in fremde Gefühlswelten und Zeiten zurück. „Oben", schrieb Görres in der damaligen Zeit, „oben gab es ein Drängen und ein Treiben, um auch teilzunehmen an den Brocken und den Ehren, die ausgeworfen wurden, dazu ein Biegen und ein Schmiegen, um der Gabe sich würdig zu beweisen und ein behagliches Sicheingewöhnen in die Unterwürfigkeit; unten Stumpfheit und Gleichgültigkeit, kaum mehr eine dunkle Erinnerung in den Massen, daß es je so etwas wie ein Vaterland gegeben, dabei Not und Verderben überall. Die Journale und Zeitungen, flach, trivial und geistlos über die Möglichkeit hinaus, wetteiferten der Mehrzahl nach in der Niedertracht. Die Gelehrten hatten die Hände voll zu tun, die täglichen Veränderungen in ihre Kompendien einzutragen; andere, die dort keine Beschäftigung gefunden, hetzten sich ab um romantische und klassische Poesie und ähnliche unschuldige Gegenstände."

Gerade aus dem Aufschwung, den die Jugend genommen, und der Hemmung, die ihr die Machthaber bereiteten, erklärt sich die Reizbarkeit und die unheilbare Seelenverstimmung gerade der edelsten unter den Dichtern. Nehmen wir die verschiedensten Lebensauffassungen, die eines jungen Dichters und die eines jungen Prinzen, jene vom Anfang, diese vom Ende des Zeitalters. 1799 schrieb Hölderlin im Hyperion von den Deutschen:

/ „Barbaren von alters her, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden, tief unfähig jedes göttlichen Gefühls, verdorben bis ins Mark zum Glück der heiligen Grazien, in jedem Grad der Übertreibung und der Ärmlichkeit beleidigend für jede gut geartete Seele, dumpf und harmonielos, wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes — das, mein Bellarmin! waren meine Tröster. Es ist ein hartes Wort, und dennoch sag' ich's, weil es Wahrheit ist: ich kann kein Volk mir denken, das zerrissener wäre, wie die Deutschen. Handwerker siehst Du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Herren und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen — ist das nicht wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinander liegen, indessen das vergossene Lebensblut im Sande gerinnt?"/

Und im Jahr 1824 flossen dem eignen Sohn des Königs Friedrich Wilhelm des Dritten, dem spätern Kaiser Wilhelm, die Worte aus der Feder: „Hätte die Nation 1813 gewußt, daß nach 11 Jahren von einer damals zu erreichenden und wirklich erreichten Stufe des Glanzes, Ruhms und Ansehens nichts als die Erinnerung und keine Realität übrig bleiben würde, wer hätte damals wohl alles aufgeopfert, solchen Resultates halber?"

*

Doch zu den politischen Zuständen kamen die wirtschaftlichen Verhältnisse. Noch fehlt, wenn wir bloß an den politischen Zustand denken, die ausreichende Erklärung für das merkwürdige Drängen und Sehnen der Dichter aus der Wirklichkeit in die Welt des Gedankens. Hier, da wir zum ersten Mal auf den Zusammenhang zwischen dem Reich der Dichtungen und dem Reich der Güter stoßen, wollen wir nicht verfehlen, mit einigen Worten zu begründen, weshalb in der Literaturgeschichte auch die Betrachtung der materiellen Seite des Lebens von Wichtigkeit ist. Wer in dem gesamten Geschehen, sei es praktischer, sei es geistiger Natur, einen einzigen großen Organismus zu sehen gewöhnt ist, wird ohnedies nicht mit geschlossenen Augen an den wirtschaftlichen Zuständen eines Zeitalters vorübergehen. In der ästhetischen Betrachtungsweise der Geschichte unseres Schrifttums, die man bisher allzu einseitig angewendet hat, müssen wir einen Grundfehler erblicken. Uns steckt noch allzu sehr der Hochmut jener Philosophie im Leibe, die aus allgemeinen Sätzen des Denkens glaubte, die Welt erkennen zu können. Wir müssen den Irrtum fahren lassen, als wäre es möglich, Literatur aus Literatur zu erklären. Das trifft nicht den Kern. „Das Bewußtsein der Menschen muß man aus ihrem Sein erklären, nicht das Sein aus ihrem Bewußtsein." Der Soziologe zweifelt nicht, daß die Häufigkeit der Verbrechen von der wirtschaftlichen Lage abhängt: „Eine mehr oder minder ungünstige wirtschaftliche Lage vermehrt die Verbrechen, vermindert die Eheschließungen, steigert die unehelichen Geburten, erhöht die Zahl der Selbstmorde, verringert die mittlere Lebensdauer — eine mehr oder minder ungünstige wirtschaftliche Lage beeinflußt Kunst, Gewerbe, Presse, Politik und Handel — und sie sollte nicht auch einflußreich sein auf die Dichtung? — Die landläufige grundfalsche Vorstellung ist die, daß das Reich der Dichtung kein Reich von dieser Welt ist. Man meint, daß man das Dichten wohl lassen könnte, nicht aber den Handel mit Borsten. In dieser Meinung liegt ein doppelter Irrtum: man schreibt dem Borstenhandel mit Unrecht nur eine materielle Seite und der Poesie mit fast noch größerem Unrecht nur eine ideelle Seite zu . . . Dichten heißt nicht in Fantasien schweben und mit Reimen spielen, sondern Dichten heißt geistige Güter schaffen, deren Bewegung, Verteilung und Verbreitung für das Gesamtleben der Nation von höchster Bedeutung ist." Im Licht dieser Anschauung suchen wir nun aus den wirtschaftlichen Verhältnissen dieser Generation, aus der Dürftigkeit, Enge und Beschränktheit des materiellen Lebens das Verständnis für die Flucht der Dichter aus der Welt der Wirklichkeit zu gewinnen.

Deutschland war ums Jahr 1800 arm. Es war ein altväterischer Ackerbaustaat, der aus zahlreichen selbständigen kleinen Stadtwirtschaften und einigen größeren Territorialwirtschaften bestand. Reichtum kannten nur wenige Kaufherren und adlige Großgrundbesitzer. Bei der Mehrzahl der Bauern ging es altväterisch dürftig zu, bei den Bürgern meist sehr bescheiden, bei den Beamten sehr knapp. Zwei Rechtsordnungen hemmten die wirtschaftliche Entwicklung: die Zunftverfassung auf gewerblichem Gebiete, die Erbuntertänigkeit und der Zehnte auf landwirtschaftlichem Gebiete. Großstädte gab es noch nicht. Berlin mit den langen steifen Straßen der Friedrichstadt war arm an Verkehr; selbst Wien war nur eine kleine, enge, von Basteien eingeschnürte Landstadt mit Adelspalästen, Kirchen und Patrizierhäusern. Die kleinen Residenzen und Landstädte waren noch

von ihren Ringmauern umgeben, winklig, klein, schmutzig, schlecht beleuchtet. Die Arbeitsteilung war unbekannt, man stellte im Hause fast noch alles her, was man brauchte. Die Handwerker schufen noch in der engen mittelalterlichen Zunftverfassung; die Bürger trieben meist auch etwas Ackerbau. Seßhaft blieb die Bevölkerung in der Stadt und auf der Hufe; nur ein Drittel der Bewohner Deutschlands lebte um 1800 in der Stadt, zwei Drittel auf dem Lande. Die Bevölkerung betrug 1800 noch nicht halb soviel wie 1900 (24 Millionen gegen 54 Millionen). Die Industrie war handwerkerlich zugeschnitten, Kohlenfeuerung kannte man nicht, es gab nur Kleinbetriebe ohne Dampfkraft. Schwunglos war das ganze wirtschaftliche Leben. Der äußerst schwerfällige Verkehr erstreckte sich wenig über den einzelnen Gau; 60 Zoll- und Mautgrenzen sperrten allein in Preußen den Weg und unterbanden jeden größeren Austausch. Auf der Reise von Berlin nach dem Harze im Jahre 1830 wurde der Koffer 14 mal untersucht. Ein Brief von Berlin bis Bonn kostete 17½ Ngr. Der Posttag bildete damals ein Ereignis, jeden Brief mußte man selbst auf das Postamt bringen, von besonders schönen Briefen machte man Abschriften. Alles in allem herrschte ein wirtschaftliches Stillleben, das aber für den einzelnen bei aller Enge oft voll Behagen war; von kapitalistischen Interessen war kaum die Rede; viel Not und Elend herrschte, aber die heutigen schroffen Klassengegensätze zwischen Arm und Reich fehlten.

Die furchtbaren napoleonischen Kriege von 1806 bis 1815 vernichteten schon in den ersten Jahren den schwachen Volkswohlstand. Die Friedensarbeit von 40 Jahren ging in kurzer Zeit zu Grunde; die Äcker, nach der Dreifelderwirtschaft bunt durcheinander gewürfelt, konnten vielfach nicht mehr bestellt werden, da gerade die Männer in dem kräftigsten Erwerbsalter dahin gerafft worden waren. Dazu kamen die ungeheuren Opfer an Geld, die Vernichtung des Küstenhandels durch die Festlandsperre, das Stocken aller Geschäfte. Bis in die höchsten Kreise lebte man während des Krieges dürftig und in Mangel. Nach dem Friedensschlusse von 1815 strömte zwar eine Kriegsentschädigung von Frankreich herein, doch wurde nur eine ganz kurze wirtschaftliche Wellenbewegung dadurch hervorgerufen, dann floß das Geld wieder zumeist nach England ab. Es drohte eine schwere wirtschaftliche Gefahr nach den Befreiungskriegen, indem sich während der Festlandsperre unter Napoleon massenhaft Fabrikate in England aufgehäuft hatten, die nach dem Friedensschluß bei uns zollfrei eingeführt wurden und jedes eigene deutsche Gewerbe zu erdrücken drohten. Gegen diese überaus große Gefahr, die uns schließlich jede materielle Grundlage zum Leben entzogen hätte, schützte sich zunächst Preußen, indem es die englischen Waren mit hohen Zöllen belegte, sie dadurch teurer machte und so die eigene Industrie erstarken ließ. Gleichzeitig ging man mit dem Bau von Landstraßen, mit der Einrichtung von Schnellposten (von Hamburg nach Frankfurt a. M. nur 3 Tage und 3 Nächte), mit der Hebung des Verkehrs vor; aber es dauerte fast ein Menschenalter, bis die Verheerungen der napoleonischen Zeit überwunden waren.

Aus diesen wirtschaftlichen Zuständen vor allem erklärt sich die Flucht der Dichter aus der Wirklichkeit. Man wendete sich mit Vorliebe vom Sinnfälligen ab, man war empfindsam, rührselig, zart. Im Innern und im vertrauten Gedankenaustausch erschuf man sich eine Welt der Ideen: „Nicht in die politische Welt verschleudre du Glauben und Liebe, aber in die göttliche Welt der Wissenschaft und

Kunst opfere dein Innerstes in dem heiligen Feuerstrom ewiger Bildung." Der Idealismus in seiner Übertreibung, wie er in den Briefen und anderen Zeugnissen dieser Zeit vielfach zu Tage tritt, erklärt sich in letzter Linie durch den wirtschaftlichen Druck. Infolge der deutschen Kleinstaaterei und Kleinwirtschaft, des Zerfalls der Nation in viele kleine Kreise, aus der Trostlosigkeit der politischen und gesellschaftlichen Zustände erwuchs in den langen Friedensjahren, die auf das Jahr 1815 folgten, eine rein persönlich geartete Kunst, eine Naturpoesie, wie sie in dem Maße bei späteren Generationen nicht wiederkehrte.

Bei dem Mangel an öffentlichem Leben, an großstädtischen Mittelpunkten fehlte es dem Roman und dem Drama dieser Generation an großen, über das ästhetische Ich hinausweisenden Zügen. Tiecks Sternbald, Novalis' Heinrich von Ofterdingen, Hölderlins Hyperion, Jean Pauls Titan, Hesperus und Flegeljahre, um die wichtigsten Bildungsromane dieser Zeit zu nennen, wendeten sich vom politischen und praktischen Leben weg und der geistigen Entwicklung des Einzelwesens ausschließlich zu.

Indessen, es wäre ganz falsch, einzig und allein auf dem Unterbau der materiellen Güter den Oberbau der Kunst und Geisteswissenschaft, wie es die materialistische Geschichtsauffassung tut, logisch aufbauen zu wollen. Wir haben in der Begründung des geistigen Lebens auf wirtschaftlichen Grundlagen wohl eine ganz notwendige Wahrheit, doch keineswegs eine Generalformel zur Berechnung der Kunst und Literatur einer Generation zu erkennen. Es werden uns schon, indem wir uns der Philosophie, Naturwissenschaft und Religion zuwenden, Strömungen und Gedanken begegnen, die nicht direkt im wirtschaftlichen Unterbau ihren Ursprung haben, wennschon sie ohne diesen nicht vorhanden gewesen wären.

2. Philosophische, naturwissenschaftliche und religiöse Einflüsse

„Wie wir Shakespeare nicht ohne Bacon, Corneille nicht ohne Descartes, Voltaire nicht ohne Locke, Schiller nicht ohne Kant, Goethe nicht ohne Spinoza verstehen können, so können wir auch Jean Paul, Novalis, Tieck, Hölderlin und die anderen führenden Dichter dieser Generation nicht ohne die Philosophen und Naturforscher ihrer Zeit verstehen."

Die große Zahl an genialen, schöpferischen Naturen und an hervorragenden Talenten, die sich in den Jahrzehnten vor und nach dem Jahr 1800 in Europa zusammenfanden, läßt sich nur mit dem Reichtum an außerordentlichen Denk- und Tatmenschen vergleichen, die vor und nach dem Jahr 1500 in Europa vorhanden war. Damals lebten, um nur die wichtigsten zu nennen, Luther, Kopernikus, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael. In den Jahrzehnten vor und nach 1800 lebten Goethe, Kant, Napoleon, Beethoven, Schiller, die Humboldts, die Grimms, Fichte, Schelling, Schleiermacher, Hegel. Es waren die beiden Heldenzeitalter der Menschheit. Ein Wissensdurst, dem keine Schwierigkeit zu groß war, ergriff in beiden Zeitaltern die Menschheit.

In der Philosophie war am Ende des 18. Jahrhunderts die Aufklärung zu einer bleiernen Last geworden, die den Aufschwung jedes höheren philosophischen Denkens hinderte, und ein seichter Zweifelgeist hatte die Möglichkeit der Erkenntnis überhaupt bestritten. Da war durch Kant eine unendliche Bereicherung der philosophischen Erkenntnis eingetreten. Die Lebensluft der Zeit ums Jahr 1800 atmete man am reinsten in der Philosophie. Derart überschätzte man die Macht der Gedanken, daß man annahm, selbst Napoleon sei in den Befreiungskriegen überwiegend durch Ideen gestürzt worden. Wer ums Jahr 1800 auf allgemeine Bildung Anspruch erheben wollte, der mußte in der Metaphysik, d. h. der Lehre vom Übersinnlichen, wohl beschlagen sein. Mit Unlust empfand die damalige Generation die napoleonischen Kriege: sie sah darin nicht ein nationales Unglück, sondern einfach eine Störung des philosophischen Denkprozesses.

Immanuel Kant, geb. 1724 zu Königsberg in Ostpreußen als Sohn eines Sattlers, verließ seine Geburtsstadt fast niemals, studierte in Königsberg Theologie, Mathematik, Naturwissenschaft und Philosophie, wurde 1770 Professor der Logik und Metaphysik und starb 1804 zu Königsberg.

Kant ist mit der Gesamtheit seiner Persönlichkeit zwar durchaus ins 18. Jahrhundert zu rechnen, bei der grundlegenden Bedeutung und dem starken Einfluß seiner Philosophie muß er aber auch an die Spitze der Philosophen des 19. Jahrhunderts gestellt und hier wenigstens kurz erwähnt werden. In drei Hauptwerken hat er seine Lehre zusammengefaßt.

Die Kritik der reinen Vernunft 1781 untersuchte und bestimmte die Grenzen aller menschlichen Erkenntnis, sie schuf den Kritizismus, durch den die alte Aufklärungsphilosophie ein für allemal beseitigt wurde. Unter der Aufklärung versteht man jene Anschauung, die im festen Vertrauen auf die hellseherische Kraft des Verstandes die ganze Welt auf natürliche, d. h. dem Verstand begreifliche Weise zu erklären sucht. Kant wies mit der Kritik der reinen Vernunft den Verstand in seine Grenzen zurück: „Er schied aufs strengste zwischen der Welt der Erscheinung, die allein vom Verstand begriffen werden kann, weil sie ihm ihre Entstehung verdankt, und der Welt der Dinge an sich, der Welt hinter den sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen. Die Dinge an sich in ihrem Wesen bleiben uns auf ewig verschlossen, weil wir kein Organ zu ihrer Erkenntnis besitzen." „Wie zwei Ritter, von Kopf zu Fuß gepanzert, die sich die Hände reichen, wohl den Druck fühlen, doch niemals durch das Erz die Hände selbst berühren können, so sind auch wir umschlossen von ehernen Schranken, die uns hindern, die Dinge an sich zu erkennen." Die Unterscheidung von Erscheinung und Ding an sich war die wichtigste philosophische Erkenntnis der Neuzeit überhaupt. Kants Kritik der reinen Vernunft löschte alle früheren Weltanschauungen gleich matten Lichtern aus und erschreckte die Menschen durch die felsenharte Geschlossenheit ihrer Lehre.

Ein zweites Hauptwerk, die Kritik der praktischen Vernunft 1788 untersuchte die Gesetze der sittlichen Welt. Dies Werk wirkte noch mächtiger als das vorhergehende, aber milder, wie der strahlende Aufgang einer neuen Sonne. Seit der Einführung des Christentums und der Reformation war dem deutschen Gemüt kein gleich reicher Inhalt geboten worden wie in diesem Werke Kants. Die Vernunft ist fähig, nach Kant, sich selbst Gesetze des sittlichen Handelns vorzuschreiben. „Zwei Dinge sind mir immer auf Erden als höchste erschienen: das eine ist der gestirnte Himmel über mir, das andere das Sittengesetz in mir." Eine innere Stimme richtet an den Menschen das bedingungslose Gebot (den kategorischen Imperativ), das Gute zu tun um des Guten willen, d. h. ohne auf Vorteil oder Neigung zu hören. Unsere Staatsmänner wie unsere Freiheitshelden, unsere Dichter wie unsere Jünglinge hatten in der Sittenlehre Kants während der Befreiungskriege den edelsten Halt. Mit der Denkart der Garve oder Mendelssohn der vorhergehenden Generation hätten wir weder das Joch der Franzosen abgeworfen, noch die Zeit der klassischen Dichtung erlebt. Der tiefste Ernst lag in dem unbedingten: Du kannst, denn du sollst. Es ist überall nichts in der Welt, hatte

Kant gelehrt, ja überhaupt auch außer dieser zu denken möglich, was ohne Einschränkung für gut könnte gehalten werden als allein ein guter Wille. Freilich hat Kant bei seiner Pflichtenlehre die vorher so fest geschlungene Kette von Ursache und Wirkung, von Kausalität in der Welt durchbrochen, denn wenn der Mensch kann, weil er soll, dann muß der Wille frei, also ursachlos sein. Vom Standpunkt seiner eigenen Kritik der reinen Vernunft war die in der Sittenlehre aufgestellte Behauptung der Freiheit des Willens freilich ein Irrtum, aber es war der edelste Irrtum, der jemals einem großen Menschen und Denker Ehre gemacht hat. An dieser Stelle zeigt es sich, daß an den Weltanschauungen gerade die Irrtümer oft am wertvollsten sind.

Das dritte Hauptwerk Kants — und zwar war es für Künstler und Dichter das wichtigste — ist die Kritik der Urteilskraft 1790. Sie stellte die Verbindung zwischen der Welt der Erscheinungen und der Welt der sittlichen Ideen in der Welt der Schönheit, d. h. im Kunstwerk dar.

Soviel auch die Werke des großen Königsbergers von Männern der jungen Dichtergeneration studiert wurden, so von Kleist, der an ihnen zu zerschmettern fürchtete, von Grillparzer, Schlegel und anderen, so war doch der Einfluß von Johann Gottlieb Fichte auf die junge Generation weit größer.

Fichte, geb. 1762 zu Rammenau in der Lausitz als Sohn eines Webers, Schüler der berühmten Fürstenschule zu Pforta, studierte in Leipzig und Jena, ein Anhänger Kants, heiratete 1792 eine Nichte Klopstocks, war mit Schiller und Goethe befreundet, von 1794 bis 1799 Professor der Philosophie in Jena, mußte Jena verlassen, weil er des Atheismus beschuldigt wurde, fand eine Zuflucht in Berlin, nahm nach 1806 eine entschiedene Wendung vom Weltbürgertum zur glühendsten Vaterlandsliebe, hielt 1807 und 1808 in Berlin die Reden an die deutsche Nation, die soviel zur sittlichen Wiedergeburt unseres Volkes mitgeholfen haben, wurde 1810 dort Professor an der neu errichteten Universität und starb 1814 während der Vorbereitungen zum Befreiungskrieg am Lazarettfieber. Auf seinem Grabstein stehen die Worte: „Die Lehrer werden leuchten wie des Himmels Glanz, und die, so viele zur Gerechtigkeit weisen, wie die Sterne immer und ewiglich." Fichtes wissenschaftliche Schriften sind: die Wissenschaftslehre 1794, das Naturrecht 1796, die Sittenlehre 1798, die Anweisung zum seligen Leben (Religionslehre) 1806 und die Staatslehre 1820.

Sein Hauptwerk ist die Wissenschaftslehre 1794. Sie war literarisch von großer Bedeutung, weil erst durch dieses Werk die Romantiker ihres Gegensatzes zu den Klassikern bewußt wurden. Fichte warf Kants Ding an sich über Bord und machte das Ich zum einzigen Gegenstand seiner Philosophie. Die ganze Welt ist eine Schöpfung des Geistes, des Ich. Die Fichtesche Philosophie ist eine Philosophie, die keine Natur kennt. Der Weise bedarf der Natur nicht. Vielmehr ist das Ich in seiner gesetzmäßigen Tätigkeit der Schöpfer der Welt. Das Ich ist auch die Gottheit, der Kern des Wesens der Welt. In einem kreisartigen System strömt bei Fichte aus dem Ich die Welt des Seins und strömt in das Ich wieder zurück. Das Ich ist unpersönlich, aber es erzeugt alles. Die Schönheit der Natur, der Reichtum der sinnlichen Welt versinkt bei Fichte in Nichts. Die vorgestellte Welt, die Du in der Fülle der Erscheinungen an Dir vorüberschweben läßt, lehrte Fichte, ist nur eine unvollendete Form des Ich. Wirklich und wertvoll wird die Vorstellungswelt erst, wenn Du sie als Material Deiner Pflicht betrachtest. „Der Mensch kann, was er soll, und wenn er sagt: ich kann nicht, so will er nicht." Handle nach Deiner Bestimmung, d. h. dem reinen Ich gemäß, lautete das Sittengesetz bei Fichte. Aber nicht hier, sondern erst in der Unendlichkeit entsteht das reine Ich durch Verwandlung der sinnlichen Welt in die sittliche Welt.

Fichtes Idealismus, der die Natur, die Kunst, die ganze seiende Welt als einen Bau des Geistes ansah, sie dem schrankenlosen Belieben des Ich als des

eigentlichen Weltschöpfers unterwarf und der alles zum Spielball des Ich machte, gab den Romantikern die ungeheure Kraft und die Selbstgewißheit, gegen die Klassiker und gegen Kant zu revoltieren. Von Fichtes Philosophie gingen die beiden Schlegel aus, auch die sogenannte romantische Ironie, die mit den Dingen und mit dem Kunstwerk spielt, weist auf Fichtes Philosophie zurück. Freilich hat auch bei den Romantikern das Wort Berechtigung, daß die Philosophie oft nur das Hospital für verunglückte Dichter ist. Das trifft völlig auf Friedrich Schlegel zu; verhängnisvoll wirkte Fichte auch auf Hölderlin ein, dessen zarter Geist der furchtbaren Entschlossenheit der Fichteschen Lehre nicht gewachsen war und der sich an ihr zerarbeitete. Novalis aber, der romantischste der Romantiker, steigerte die Lehre Fichtes von der Allmacht des Ich zu einer Magie des Gemütes, die den eigenen Körper wie die Natur beherrscht. Überall in Natur- und Geisteswelt, so sagt Novalis, ist Magie und magische Wirkung. Alle geistige Berührung gleicht der Berührung eines Zauberstabes. Durch den Glauben kann der Mensch jeden Augenblick Wunder tun, für sich und für andere, die an ihn glauben. Beim Menschen ist kein Ding unmöglich. Die Fantasie ist der wunderbare Sinn, der uns alle Dinge ersetzen kann. Jeder Mensch, der jetzt von Gott und durch Gott lebt, soll selbst Gott werden. Wir können unser eigenes Schicksal werden. „Gott will Götter."

Der magische Idealismus des Novalis stand schon unter dem Einfluß eines anderen Denkers, der so recht eigentlich, was das Wesen und den Inhalt des Denkens betrifft, als der Philosoph der Romantik zu bezeichnen ist. Denn die Romantiker holten wohl aus der Philosophie Fichtes den Mut zu der literarischen Revolution, aber aus der Philosophie Schellings schöpften sie den Geist zu diesem ihrem Unternehmen.

Friedrich Wilhelm Josef Schelling, geb. 1775 in Leonberg in Württemberg, war in Jena befreundet mit Fichte, von dessen Standpunkt er sich jedoch später mehr und mehr entfernte, wurde eine Zeitlang hoch gefeiert, dann aber ganz vergessen, kam unter Friedrich Wilhelm dem Vierten noch einmal zur Berühmtheit, lehrte in Berlin und München, und starb, auch seinen zweiten Ruhm überlebend, im Jahr 1854.

„Seltsam! Aus demselben Boden Kants, aus welchem Fichtes Weltanschauung erwachsen war, die die Natur aus der Welt hinausphilosophiert hatte, keimte in dieser von Gedanken fiebernden Zeit auch die Philosophie Schellings, die die Natur auf den Thron erhob." Schelling ging darauf aus, Philosophie und Dichtung zu verbinden; er selbst war eine Künstlernatur und sein Denken durch eine mächtige Kraft der Fantasie beeinflußt. Schelling sah im Kunstwerk die höchste Offenbarung des Menschengeistes. Das Welträtsel war für ihn im Werk eines genialen Künstlers gelöst, weil im Schönen das Unendliche im Endlichen dargestellt sei. Schellings hohe Auffassung vom Wesen der Poesie, seine religiösen und mythologischen Anschauungen entsprachen ganz und gar dem Bedürfnis der romantischen Dichter. „Die Kunst ist die Krone des Lebens, denn sie vereinigt Freiheit und Schicksal." Tieck wurde durch Schellings Philosophie auf dem Umweg über den Naturphilosophen Steffens beeinflußt; Hölderlin wurde durch Schelling von der furchtbaren Strenge der Fichteschen Lehre erlöst, wie sein Empedokles beweist, und vielfach führte Rückert im Gewande des weisen Bramanen auf die Schellingsche Lehre zurück. Selbst auf Hebbel in seiner

Münchner Zeit hat der alte Zauberer gewirkt. Im ganzen hat Schelling keine bleibenden Erkenntnisse, sondern nur Anregungen, diese aber in großer Zahl, hinterlassen. Ähnlich wie Goethe wollte Schelling der Natur das von Fichte verkümmerte Recht widerfahren lassen; um das Sittliche, das bei Kant und Fichte so große Wichtigkeit erlangt hatte, kümmerte er sich nicht. Schellings Philosophie war wie jede idealistische Philosophie von der Anschauung erfüllt, daß die uns umgebende Welt eine Scheinwelt ist, und daß hinter ihr die wahre Welt verborgen liegt. Um die Scheinbilder und Sinnbilder rings um uns zu deuten, sei der im Geist erhellte Naturphilosoph der berufene Mann. Schelling lehrte, daß der menschliche Geist die Natur zwar schaffe, und daß das ganze unermeßliche All nur ein aus uns heraus geschautes Bild unseres Geistes sei — Natur und Geist sei eins —, aber daraus folgerte er, daß wir das Wesen und die Geschichte dieses unsichtbaren Geistes der Natur erst absehen müßten. „Verlebendigung der Natur, Gleichsetzung von Natur und Geist ist das Mittel, um ins Innere der Natur zu dringen, Physisches wird geistig, aber auch das Geistige physisch gedeutet." Das strenge Denken wird zum begeisterten Schauen. So deutete Schelling z. B. die Schwere als das Prinzip der Leiblichkeit, das Licht als Prinzip der Seele, die sich in der sichtbaren Natur als elektrische, magnetische und chemische Kraft offenbart; Schwerkraft und Licht geben in ihrer Vereinigung das Leben. Diese Konstruktion der Gedanken zeigt schon die Schwäche der Schellingschen Philosophie, ja der romantischen Philosophie überhaupt, nämlich „das Durcheinanderschillern von Willkür und Tiefsinn", von abstraktem Denken und sinnbildlichem Ausdeuten. Die romantische Philosophie kennt keinen Unterschied zwischen poetischer und philosophischer Tätigkeit. Die auseinandergehenden Seiten der Menschennatur, so hatten schon Schillers ästhetische Briefe ausgeführt, legen sich bei dem künstlerischen Schaffen und bei dem Genuß des Schönen einheitlich zusammen. Im Kunstwerk fallen nach der Philosophie der Romantik das Reelle und das Ideelle zusammen. Die Kunst wurde geradezu das Vorbild für die Wissenschaft; ja die Philosophie wurde selbst zur Kunst, indem der begreifenden Vernunft ästhetische Augen und Künstlerhände angezaubert wurden. „Willst Du ins Innere der Physik dringen, so lasse Dich einweisen in die Mysterien der Poesie. Gemeinhin wird in dem gewöhnlichen Leben allein die Wahrheit, in der Poesie nur Schein und schöner Trug gesucht; gerade umgekehrt erscheint uns die gute Poesie untrüglich, der gemeine Verlauf der Dinge aber das große Haus der Lüge und der Täuschung." (Görres.) Wie der Künstler das Kunstwerk, so lehrte Friedrich Schlegel, so schafft der Philosoph unter dem Schein mathematischer Gesetzmäßigkeit die ganze Welt, und wie der Philosoph die von ihm geschaffene Welt beherrscht, so beherrscht der Dichter, von jedem Gesetze losgebunden, die Kunst wie die Natur. In dieser Weise sehen wir Tieck und die andern Romantiker ihr Spiel mit der Natur und der Dichtung treiben.

*

Leicht ist es erklärlich, daß unter der Einwirkung der Fichteschen Philosophie die Entwicklung der Naturwissenschaft zu stocken begann. Auf etwa 25 bis 35 Jahre hinaus, solange die erste und zum Teil auch die folgende Generation

das Heft in Händen hatte, wurden die naturwissenschaftlichen Studien gehemmt. Die philosophischen Himmelsstürmer maßten sich an, durch reines Denken alle Fragen zwischen Himmel und Erde zu entscheiden, sie stießen die Naturwissenschaft zu einer dienenden Stellung hinab, ja sie hielten im Grunde genommen das eingehende Studium der Natur für die philosophische Weltanschauung kaum mehr für notwendig. Die ganze Welt der Erscheinungen geht aus dem Ich hervor, lehrte Fichte, das Ich erschafft die Welt, die Natur ist also ein bloßes Spiegelbild des menschlichen Geistes, und was der Geist als logisch richtig anerkennt, das hat den vollen Wert, den vollen Zwang des Naturgesetzes. Die hochmütige Philosophie der Zeit fühlte sich auch über Beobachtung und Experiment hinaus. Ohne die Hände im Laboratorium zu beschmutzen, ohne praktische Astronomie am Fernrohr oder am Meßtisch zu traktieren, glaubte man eine Chemie oder eine Astronomie aus vorangehenden allgemeinen Sätzen des Denkens (a priori) treiben zu können. Es konnte geschehen, daß die Universität Königsberg einen Preis auf die Beantwortung der Frage aussetzen konnte, ob ein Kessel mit Wasser schwerer würde, wenn man einen Fisch hineinsetze. Lange Abhandlungen wurden darüber geschrieben, aber den Kessel mit Wasser vor und nach der Einsetzung des Fisches einfach auf die Wagschale zu setzen, fiel niemandem ein. Aus dem menschlichen Geist sollten, bloß durch logische Tätigkeit, im festen Rahmen eines ausgesonnenen philosophischen Systems, ohne viel praktische Untersuchungen und Erfahrungen die Naturgesetze festgestellt und die Naturkräfte und Erscheinungen begriffen werden. Diese Ableitungsart war die der Deduktion. In der Naturwissenschaft, sagte man, ist nur soviel Wahrheit, als sie Philosophie enthält. Dieser philosophische Hochmut der Anhänger Fichtes mußte gebrochen werden; er mußte an der Größe der Natur erst zerschellen, ehe ein neuer naturwissenschaftlicher Geist einziehen konnte.

Zu gleicher Zeit aber waren damals einige naturwissenschaftliche Entdeckungen gemacht worden, die einen unbegrenzten Fernblick eröffneten. In dem Laboratorium des Anatomen Galvani in Bologna waren 1789 abgehäutete Froschschenkel in Berührung mit dem elektrischen Strom gekommen und hatten zu zucken begonnen, als ob sie Leben bekommen hätten, und der Schweizer Mesmer hatte gelehrt, daß eine magnetische Kraft das Weltganze durchdringe; in den Tieren zeige sich diese Kraft als tierischer Magnetismus und es sei möglich, diese Kraft im Dienste des Menschen zu benutzen. Galvanismus und Mesmerismus beschäftigten die allem Dunklen, Geheimnisvollen ohnedies geneigte Generation ungemein. Sympathie, Magie, Somnambulismus, Schädellehre und Astrologie erwachten um dieselbe Zeit.

Eine so einseitige Entwicklung der Naturwissenschaft während dieses Zeitraumes wäre nicht denkbar gewesen, wenn sich nicht die drei bedeutendsten damaligen Naturforscher Deutschlands in fernen Ländern aufgehalten oder sich nicht gänzlich von der Außenwelt zurückgezogen hätten: der allumfassende Alexander von Humboldt lebte zwei Jahrzehnte in Paris, in dessen wissenschaftlichen Kreisen er sich außerordentlich wohl fühlte, und wo er mit Herausgabe seines großen südamerikanischen Reisewerks beschäftigt war; der große Geograph und Geolog Leopold von Buch war auf weiten Reisen abwesend, und der Mathematiker Karl Friedrich Gauß (1777 bis 1855) schloß sich damals in die Stille seiner Sternwarte

in Göttingen ein. Naturwissenschaft und praktisches Leben — Industrie — waren noch ganz voneinander getrennt.

Nur mit wenigen Angaben sei der damalige Stand der Naturwissenschaften kurz bezeichnet, selbstverständlich hier wie später bloß insoweit, als er für die Literatur oder zur Charakteristik der Zeit von Wert ist. Wärme und Licht waren für diese Generation noch Stoffe und Elemente; erst kurz vorher war die Meinung entthront, daß bei den brennbaren Körpern durch das Feuer das sogenannte Phlogiston, ein unendlich feiner Stoff, austrete. In der Geologie herrschte noch die Annahme vor, daß sich die Schichten der Erde aus dem Wasser niedergeschlagen haben (Neptunismus). In der Biologie glaubte man an die Existenz einer besonderen Lebenskraft, einer geheimnisvollen Kraft, die neben den physikalischen und chemischen Kräften bestehen sollte; trenne sich die Lebenskraft vom Körper, dann zerfalle er und gehe in Fäulnis über. Namentlich wichtig für den Aufbau des Weltbildes war die Anschauung, die man von der Erschaffung der Welt hatte: Pflanzen und Tiere, lehrte man, sind auf einen Schlag erschaffen und von Erschaffung der Welt an bis in alle Zukunft in ihren Arten unveränderlich. Der Mensch ist der Mittelpunkt, der Zweck und die Krone der Schöpfung. Endlich sei als charakteristische Einzelheit die Lehre eines Professors in Jena angeführt: Die Krankheiten, wie Blattern, Masern, Scharlach und Typhus, sind Vorgänge der innern Entwicklung des Menschen, damit er zu höherer Vollkommenheit des Daseins komme; gelänge es, eine dieser ansteckenden Krankheiten von der Erde zu vertilgen, dann könne wohl die Ausbildung des Menschengeschlechts aufgehalten werden, wenn nicht neue ähnliche ansteckende Krankheiten hervorträten. Oder wie Prof. Ringseis in München lehrte: Die Krankheit ist eine Folge der Sünde, also besteht die wahre Heilkunde darin, die Sünde erst zu beseitigen, die andere Tätigkeit der Heilkunde ist nur eine unterstützende.

Es ist dies die romantische Auffassung der Krankheit, die uns gar nicht so sonderbar vorkommen sollte, da sie uns am Ende des Jahrhunderts bei Nietzsche wieder begegnet. Jede Krankheit, sagt Novalis, hat ihren Nutzen, ihre Poesie. „Fängt nicht überall das Beste mit Krankheit an?“ Krankheiten sind Lehrjahre der Lebenskunst; die Forderung einer vollkommenen Gesundheit ist nur ein wissenschaftliches Ideal; Krankheit ist ein Mittel zu höherer Entwicklung.

*

Schon die nahe Verbindung von Philosophie, Naturwissenschaft und Poesie läßt erkennen, daß das junge Geschlecht das Bedürfnis hatte, das geistige und natürliche Leben als eine untrennbare Einheit aufzufassen. Den gemeinsamen Untergrund von Kunst und Wissenschaft fanden die neuen Denker in der Religion. „Die Religion . . . ist das Zentrum aller übrigen, überall das Erste und Höchste, das schlechthin Ursprüngliche.“ Damit sind wir bei einem wesentlichen Unterscheidungsmerkmal zwischen älterer und jüngerer Generation angelangt.

Kant und die großen Philosophen, nur Fichte nicht, hatten ihre Lehre mit der überlieferten, meist stark verstandesmäßig gefärbten religiösen Anschauung in Einklang zu bringen gesucht, so gut oder so schlimm es eben hatte gehen wollen. Selbst Kant hatte sich gescheut, die Stellung des Christentums, wie sie in den kirch-

lichen Bekenntnisschriften vorlag, anzutasten. Aber die Mehrzahl der Gebildeten, soweit sie noch der vergangenen Generation des 18. Jahrhunderts angehörten, hatten mit Kälte auf die Religion herabgesehen. Sie schien gut genug zur Erziehung der Kinder und zur Erbauung des gemeinen Mannes zu sein.

Ganz anders die junge Generation, vornehmlich Friedrich Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Wackenroder. Eine Kunst, ja, eine Wissenschaft ohne Religion war für sie undenkbar. Sie nahmen das Wort Religion allerdings zunächst in einer besonderen Bedeutung: sie suchten zur Vermittlung von Ideal und Wirklichkeit, von Unendlichkeit und Endlichkeit nach einer neuen Mythologie. Friedrich Schlegel glaubte eine solche erfinden zu können. „Nur durch Religion wird aus Logik Philosophie, nur *daher* kommt alles, was diese mehr ist als Wissenschaft." Die religiöse Philosophie Jakob Böhmes (1575 bis 1624), der in der Aurora oder der Morgenröte im Aufgang 1612 seine mystischen Anschauungen von Gott niedergelegt hatte, ward von den Romantikern wieder entdeckt, denn sie kam dem Verlangen der Zeit nach religiöser Erleuchtung entgegen. Nah berührte sich Jakob Böhmes bilderreiche Sprache mit ihren Vergleichen von Sternen, Farben, Tönen und Steinen mit Schellings Naturphilosophie. „Alle Dinge sind der Geisterwelt ein Kleid." Hier war der Ursprung der romantischen Vorstellung von der Natur zu erblicken. Die jungen Dichter suchten nach einer unsichtbaren, alle Geister umfassenden Kirche, die von jeder der bestehenden kirchlichen Gemeinschaften zunächst sehr weit entfernt war. Aus den religiösen Keimen der Friedrich Schlegel und Novalis wuchs um 1799 die befruchtende Tätigkeit eines religiösen Genies, wie es *Schleiermacher* war, hervor.

Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (1768 bis 1834) war der größte protestantische Theolog des 19. Jahrhunderts, obschon sein Ausgang nicht ganz seinen großen Anfängen entsprach. Schleiermacher war auf den Lehranstalten der Herrnhuter Brüdergemeinde in Niesky und Barby erzogen, wurde 1809 Prediger an der Dreifaltigkeitskirche in Berlin und 1810 Professor an der dortigen Universität. In jüngeren Jahren stand Schleiermacher den Romantikern, besonders den beiden Schlegel und Novalis nahe. Er starb 1834 in Berlin. Schriften: Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern 1799, Monologen 1800 (eine Begrüßung, eine Neujahrsgabe des neuen Jahrhunderts), Kurze Darstellung des theologischen Studiums 1810, Glaubenslehre 1821/22, Predigten 1836. Eine meisterhafte Übersetzung von Platons Werken aus Schleiermachers Feder belebte die platonischen Studien. Friedrich Schleiermacher war einer unserer besten Stilisten.

Ein reichgebildeter, einzigartiger großer Geist, forderte Schleiermacher die Religion wieder für das Gemüt zurück. Religion, lehrte er, ist nicht eine Sache des Verstandes, auch nicht des Willens, sondern eine Angelegenheit des Herzens. Religion ist ein heiliger Instinkt, das Gefühl unbedingter Abhängigkeit des Menschen von Gott, das Bewußtsein, daß das Endliche *im* Unendlichen ist und daß es nur *durch* das Unendliche ist.

Wie fern die Vorläufer des jungen Geschlechtes von jeder kirchlichen Zugehörigkeit waren, das zeigen folgende Aussprüche: „Dein Ziel ist Kunst und Wissenschaft, Dein Leben Liebe und Bildung. Du bist, ohne es zu wissen, auf dem Wege zur Religion. Erkenne es, und Du bist sicher, Dein Ziel zu erreichen." „Der Verstand weiß nur vom Universum; die Fantasie herrsche, so habt ihr einen Gott. Ganz recht, die Fantasie ist das Organ des Menschen für die Gottheit."

Unter dem Einfluß von Schleiermachers Reden über die Religion entstanden Novalis' geistliche Lieder.

Zu ihrer eigenen Verwunderung näherten sich die jungen Dichter, die ganz allgemein nach einer neuen Mythologie, nach einer „Kirche der Zukunft" gesucht hatten, dem Katholizismus. Eichendorff, ein gläubiger Sohn seiner Kirche, schilderte diesen Vorgang treffend mit den Worten: „Die Romantiker haben sich durch das wuchernde Schlingkraut der rationalistischen Wüste tapfer durchgehauen, aber sie stutzten, als sie plötzlich vor der vergessenen, alten Kirche standen. Sie wollten das Positive, aber nicht aus gläubigem Eifer, sondern nur des Geheimnisvollen, des Wunderbaren, des schönen Heiligenscheines willen, mit einem Wort, sie glaubten nicht, was sie verfochten." Hauptsächlich führte die Kunst die Romantiker in den Schoß der römischen Kirche; dazu kam die Sehnsucht nach einem festen, unerschütterlichen Fels des Glaubens, auf dem sie vor den Wellen des stürmischen Lebens eine Zuflucht finden konnten, und endlich bezauberte sie die tiefe Sinnbildlichkeit, die in dem katholischen Gottesdienst liegt. In der Fantasie der jungen Dichter verdrängten Maria, Bonifazius, Genoveva und die Scharen heiliger Gottesstreiter und -Streiterinnen die Götter und Göttinnen des klassischen Altertums. So erklärt sich das häufige Auftreten von Klosterbrüdern, Einsiedlern, Pilgern, Priestern und die Schilderung des Klosterlebens bei Novalis, Tieck und Hoffmann (in den Elixieren des Teufels und im Kater Murr).

Die Vermengung des religiösen und poetischen Moments war kein günstiges Zeichen für die künstlerische Entwicklung vieler dieser Dichter. Bei Friedrich Schlegel können wir verfolgen, wie er nacheinander für Shakespeare, dann für den einst so vergötterten Goethe, dann selbst für den streng katholischen Calderon und endlich für die Dichtung überhaupt abstirbt; reuig widerrief er seine Lucinde und alle anderen Schriften seiner Jugend. Ähnlich war es bei Klemens Brentano, der in seinen Dichtungen nur dämonische Verirrungen erkannte, und bei Werner, der die Weihe der Unkraft schrieb, um Luther oder die Weihe der Kraft zu widerrufen.

Zahlreiche Dichter und Künstler traten zur katholischen Kirche über: Friedrich und Dorothea Schlegel, Zacharias Werner, Adam Müller, der alte Hainbunddichter und Rationalist Friedrich Leopold Stolberg, Tiecks Gattin, seine Schwester Sofie und seine Tochter Dorothea, Eduard von Schenk, die Maler Overbeck und Veit.

Während der Drangsale der napoleonischen Kriege begann sich das religiöse Leben in Deutschland auch im Volk unwiderstehlich zu regen. Die Stimmung der Befreiungskrieger war tief religiös, die Fantasie von biblischen Vorstellungen erfüllt. Christentum und Deutschtum schienen zusammen zu gehören. Es war die Zeit der Erweckung: Der Erweckung des Patriotismus, der Erweckung des christlichen Glaubens, der neu aufstrahlenden Mächte des Gemüts und der Fantasie. Gleichzeitig aber begann sich der alte Wunderglaube und Wahn zu regen, und auf protestantischer wie katholischer Seite erwachte die Unduldsamkeit.

Der größte katholische Theolog der Zeit war Josef Görres (geb. 1776, gest. 1848). Dieser Feuerkopf hatte die seltsamste Entwicklung durchgemacht. In sozial dumpfer Zeit hatte Görres mit dem Zornesmut eines Zwanzigjährigen die französische Revolution als das blutige Morgenrot einer neuen Zeit begrüßt und

in diesem Sinn sein Rotes Blatt geschrieben. Kaum aber hatte er in Paris, wohin er gegangen war, das wahre Gesicht der Revolution erkannt, als er mit derselben sittlichen Entrüstung den trügerischen Nebel zerriß und seine Landsleute aus ihrer Schwärmerei aufweckte. Später strebte er, wie Eichendorff schreibt, die Nation durch Mahnung an ihre große Vorzeit wach und kampfbereit zu halten. Er war in Heidelberg der Freund Arnims und Brentanos. In und nach den Befreiungskriegen erhob er sich in seiner vollen, feurigen Rüstung. Er wurde ein glühender deutscher Patriot, gab in den Befreiungskriegen die Zeitung Rheinischer Merkur heraus, die Napoleon die fünfte Großmacht unter seinen Gegnern nannte. In der Tat war Görres der bedeutendste Tagesschriftsteller der ersten Hälfte des Jahrhunderts. 1819 schrieb er das Buch: Deutschland und die Revolution, das ebenfalls großes Aufsehen erregte und worin Görres kraftvoll gegen die Reaktion auftrat, obschon bereits eine Hinneigung zum Katholizismus zu bemerken war. Noch stärker zeigte sich dies in der späteren Schrift: Europa und die Revolution 1821. König Ludwig I. von Bayern zog ihn nach München, wo er in einen fast ganz katholischen Wirkungskreis kam. Er schrieb die Christliche Mystik 1836 bis 1842, worin er dem Teufelsglauben huldigte; jede Verbindung mit seinen früheren Freunden war nun abgeschnitten. Die wissenschaftliche Kritik in diesem Werk war theologisch gebunden. Der Hauptgedanke war: Die Freiheit ist nur bei der Wahrheit, die unerschütterliche Wahrheit aber ist nur in der römischen Kirche, und mithin sind geistige und politische Freiheit mit der Freiheit der römischen Kirche gleichbedeutend. Aber Görres war kein blinder Ultramontaner von heute, er bekämpfte die Fehler der Kirche und der Päpste mit unerhörter Offenheit und mahnte zugleich zur Verträglichkeit: „Wir alle, Katholische und Protestantische, haben in unseren Vätern gesündigt und weben fort an der Webe menschlicher Irrsal, so oder anders; keiner hat das Recht, sich in Hoffart über den andern hinauszusetzen, und Gott duldet es an keinem, am wenigsten bei denen, die sich seine Freunde nennen." Das weitere werde die künftige Geschichte offenbaren: „Die Gegenwart aber gebietet peremptorisch: daß wir miteinander uns vertragen." Glänzend und kraftvoll, wie seine Persönlichkeit, war sein Stil. Es war unglaublich, welche Gewalt dieser Mann über alle, die mit ihm in Berührung kamen, ausübte. Und diese Macht lag lediglich in der Großartigkeit seines Charakters, in der wahrhaft brennenden Liebe zur Wahrheit und in dem rücksichtslosen Kampf gegen alles Halbe und Schwache. Zweimal trat Görres hervor: Das erste Mal in den Befreiungskriegen als Sprecher der ganzen Nation und das zweite Mal als Sprecher des katholischen Teiles der Nation, und in beiden Fällen mit großer Wirkung.

Die Menschen der letzten beiden Generationen des 18. Jahrhunderts hatten sich an Klopstocks Messias und geistlichen Oden erfreut, gleichviel, ob sie Weltkinder oder Gotteskinder waren, frei von Rücksicht auf kirchliche Zugehörigkeit. Jetzt fing man an, weltliche und geistliche, protestantische und katholische Dichter zu unterscheiden und sie als solche zu bewerten. Der bedeutendste christkatholische Dichter der Generation war Josef von Eichendorff, nächst ihm ist Brentano zu nennen; bei Grillparzer und Raimund spielte die kirchliche Zugehörigkeit keine Rolle. Uhland, Arnim, Kleist, Rückert, und vor allem Ernst Moritz Arndt mit seinem mannhaft-deutschen, auf Tapferkeit, Unverzagtheit und Behauptung der Persönlichkeit gerichteten Christentum beharrten beim Protestantis-

mus; bei Fouqué nahm der ehrliche kirchliche Sinn mittelalterlich übertriebene Formen an.

Die Machthaber der heiligen Allianz, denen die religiös-sittliche Bewegung sehr willkommen war, benutzten skrupellos die Gelegenheit, mit Hilfe der kirchlichen Gewalt die wieder erwachte religiöse Innigkeit des völkischen Lebens weltlichen und politischen Zwecken dienstbar zu machen.

Wollen wir die religiöse Entwicklung der ersten Generation in Kürze darstellen, so können wir sagen: Die Gebildeten der ersten Generation waren in ihrer Jugend rationalistisch, in ihrem Mannesalter pietistisch und in ihrem letzten Lebensalter orthodox.

3. Das literarische Leben

Die Poesie Goethes

Um den Gegensatz der Generationen in der Poesie zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu verstehen, gilt es zunächst einmal festzustellen, wie das ältere Geschlecht die Dichtung betrachtete. In den Niederungen des geistigen Lebens war die Aufklärung, die Leugnung der unsterblichen Gewalten des Gemüts und der Fantasie und die platte Gleichmacherei aller außergewöhnlichen Erscheinungen noch die herrschende Macht. Über die Alltäglichkeiten erhob sich die Kunstanschauung Winckelmanns und Goethes, die im griechischen Altertum die Musterbilder für die Gegenwart suchte. Ein edler Irrtum, aber ein folgenschwerer Irrtum. Nicht aus deutschem Boden erhoben sich die Tempelstufen des klassischen Ideals; nicht auf deutscher Erde standen die Schäfte der griechischen Säulen. Eine nie sich schließende Lücke klaffte zwischen geistigem Oberbau und realem Daseinsgrund, zwischen klassischem Traumbild und deutschem Heimatland. Den Klassizismus Goethes und der Seinen, wie er sich um 1794 entwickelt hatte, fassen wir daher als das erste große Unterscheidungsmerkmal zwischen älterer und jüngerer Generation ins Auge.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte der große Kunsthistoriker Winckelmann (1717 bis 1768) den ungeheuersten Irrtum verkündet, der seit Menschenaltern in der Geistesgeschichte vorgekommen ist: Der einzige Weg für uns, hatte Winckelmann gelehrt, um in der bildenden Kunst groß, ja unnachahmlich groß zu werden, sei die Nachahmung der Alten. Das Kunstideal des klassischen Altertums sei nicht bloß ein Musterbild für eine bestimmte Zeit und ein bestimmtes Volk, das vielleicht auch auf uns noch anregend und befruchtend wirken könne, sondern die klassische Kunst sei ein bedingungslos geltendes Vorbild, das für alle Zeiten und alle Völker gelte; auch die deutsche Kunst müsse in diesem Ideal, das ewig und unvergänglich sei, ihr erstes und letztes Heil suchen. Dies ist die Kunstanschauung des Klassizismus. Sie vergaß ganz, daß auch die griechische Kunst ihre Wurzeln, und zwar sehr starke, im nationalen Boden hatte, und daß keine Kunstbehandlung Lebensfähigkeit besitzt, wenn sie aus der Nachahmung einer anderen hervorgegangen ist.

Die Schlagwörter, die sich damals bildeten und die auch heute noch verbreitet sind, lauteten: In der Kunst gibt es ewige unabänderliche Gesetze — in der Kunst

gibt es einen allgemeinen Geschmack — der Parthenonfries, die Venus von Milo, der Apollo vom Belvedere, die Gemälde des göttlichen Raffael sind mustergültig für alle Zeit — der Künstler soll die Natur nachahmen, doch nur soweit sie „schön" ist oder für schön gilt — das Häßliche ist ein für allemal ein dem Künstler verbotenes Gebiet — die griechische Kunst zeichnet sich deshalb vor der modernen so sehr aus, weil sie „klassische Ruhe, edle Einfalt und stille Größe" zu ihren Haupteigenschaften hat.

In diesem Sinn sehen wir Bildhauerei und Malerei ums Jahr 1800 schaffen. Die bildende Kunst greife ich hier um deswillen heraus, weil man in ihr die Lehren des Klassizismus gleichsam verkörpert sehen kann. Einige Beispiele sollen dies näher darlegen. So wollte man, als Friedrich dem Großen in Berlin ein Denkmal gesetzt werden sollte, nur das römische Kostüm zulassen. Am liebsten hätte man dem alten Fritz, dem im Leben Tabaksdose und Krückstock stete Begleiter waren, die Haltung eines Triumphators auf dem Viergespann gegeben. Napoleon I. wurde später von Canova als nackter Athlet gebildet, was der Kaiser mit Recht geschmacklos fand. Selbst Blücher mußte sich noch viel später auf seinem Denkmal in Rostock ein Löwenfell über der Kgl. preußischen Uniform gefallen lassen. Nur die Alten sollten die reinen Schönheitsgesetze besessen haben, und das Studium der Antike mit ihrer „schönen Sittlichkeit" und ihrer „schönen Menschlichkeit", so hieß es, sei für die höhere geistige Ausbildung des Menschen unerläßlich.

Ein so glänzendes, die gesamte bildende Kunst beherrschendes Leitbild konnte nicht ohne Einfluß auf die Dichtung bleiben. Lessing hatte, in einem ganz ähnlichen Irrtum befangen, in Aristoteles' Poetik ein unerschütterliches Gesetzbuch für die Tragödie erkannt, doch war er in der Bewunderung des klassischen Leitbilds in Bausch und Bogen niemals aufgegangen; dem leichteren und biegsameren Wieland war das Griechentum nicht viel mehr als ein antikisiertes Franzosentum; Klopstock hatte das christliche Ideal über das antike Ideal gestellt. Erst Goethe vollzog den entscheidenden Schritt und schwur zu der Winckelmannschen Lehre. Er trennte sich in Italien 1786 bis 1788 von dem Heimatlichen, Deutschen, das seine Jugend erfüllt hatte. Diesen Wandel schildre ich mit Weitbrechts Worten: „Goethe hatte in Italien seinen inneren Menschen gesammelt aus den Zerstreuungen und Zersplitterungen von Weimar, er hatte für seinen Geist eine bestimmte, bewußt ergriffene Richtung gefunden, die er fürderhin zu verfolgen trachtete; der „des Treibens Müde" hatte Ruhe in sich gefunden und eine Art heiteren Frieden; und er hatte die Dichtkunst als seinen innersten Beruf wiedererkannt. Das war nötig und heilsam, und daran wäre an sich nichts zu bedauern und nichts zu bemängeln, auch an der neuen und bestimmten Richtung seines Geistes nicht, wenn diese nichts andres zu bedeuten gehabt hätte als eine erhöhte, erweiterte und vertiefte, gelichtete und vereinfachte Fortsetzung der jugendlich nationalen und im besten Sinn volkstümlichen Geistesrichtung Goethes . . . Aber so stand die Sache eben nicht: in d e m Sinne hat sich Goethe in Italien nicht wiedergefunden, daß er die durch die zehn Jahre in Weimar gelockerten, verwirrten oder zerrissenen Fäden wieder angeknüpft hätte, die ihn mit seiner jugendlichen Geistesrichtung wieder verbunden hätten, mit Götz, Werther, Faust und den anderen Jugenddichtungen . . . Es war vielmehr ein Bruch da, ein Abreißen, eine

Leere, die sich mit etwas ganz anderem, Fremdartigen füllte. Der übermächtige Eindruck der Antike hat Goethe mit jähem Ruck nach einer ganz andern Seite hin geworfen, die Antike hat ihn zunächst aus sich selbst vertrieben und als eine neue fremde Macht von seinem Innern Besitz ergriffen . . . Wir können danach streben, unter den Bedingungen **unseres** Lebens in **unserer** Art ebenso eine Einheit von Geist und Natur zu gewinnen, wie sie die Griechen in ihrer Art hatten, die Form ebenso zum vollkommenen Ausdruck unseres Gehaltes zu machen, wie die griechische Form der Ausdruck griechischen Gehaltes war . . . aber wir können uns nicht in antike Menschen verwandeln, unser Fühlen und Denken nicht nach griechischem Muster modeln — wir können das ebensowenig, wie wir in griechischer Gewandung durch unser nordisches Klima wandeln, die Götter Griechenlands verehren, unsere bürgerliche Arbeit von Sklaven verrichten lassen oder unsere Frauen ins Frauengemach sperren können. Und ebensowenig können wir die Formen der klassischen Kunst schlechthin und einfach auf unsern deutschen Lebensgehalt anwenden, am wenigsten in der Poesie . . . und wenn wir's erzwingen wollen, so kommt entweder ein Zwitter zustande oder ein rein formales Kunststück, dessen Geist nicht deutsch, aber auch nicht griechisch ist . . ."

Vereinzelt nur war der Widerspruch von Vertretern der älteren Generation. Herder, in dem wir überhaupt einen geistigen Befreier, einen Anreger und ebenso wie in G. A. Bürger und den Dichtern des Sturmes und Dranges einen Propheten der romantischen Bewegung zu erblicken haben, hatte sich gegen einen so einseitigen Klassizismus erklärt. Wir sollen uns die Fremde, die sogenannte klassische Kultur andichten lassen, klagte er, und schlummern auf diesem erträumten Ruhm. Auch ein Bildhauer wie Schadow erwiderte Goethen, der den Berliner Künstlern vorgeworfen hatte, daß sie „Zeitgeist" besäßen, **das** gerade sei unser Unglück, daß wir nicht genug das Vaterländische darstellten.

An dieser Stelle scheint es angebracht, eine nähere Bestimmung des Wortes klassisch zu geben.

1. Klassisch heißt in des Wortes eigentlicher Bedeutung: der ersten Klasse angehörig, mustergültig, dem schwankenden Zeitgeschmack entrückt, von einem dauernden, fest in sich selbst begründeten Wert. Klassisch bezeichnet in diesem Sinn den Gegensatz zu allem, was nur flüchtigen Zeitwert besitzt.
2. Klassisch bedeutet in historischer und kultureller Beziehung: griechisch-römisch, erfüllt von dem Schönheitsideal der Alten, aus dem Lebenskreis und der Kunstanschauung der Antike entspringend. Gegensatz zu allem, was christlich, germanisch, mittelalterlich, romantisch oder modern ist.
3. Klassisch bedeutet endlich in ästhetischer Beziehung: im ruhenden Gleichgewicht von Wollen und Können befindlich, reife Manneskunst, nicht selten auch Epigonenkunst, gesetzmäßig, einheitlich, in allgemein menschlichen zeitlosen Bildern einen hohen sittlichen Gehalt umschließend, Mäßigung allzu starker Fantasie- und Gefühlskraft durch hohen Kunstverstand. Klassisch bedeutet in diesem Sinn den Gegensatz zu willkürlich, stürmisch, subjektiv, jugendlich, unklar, im Werden begriffen, unausgegoren.

Nach dem Vorstehenden kann man mit Fug und Recht von der Unbrauchbarkeit des Wortes klassisch reden, wenn es ohne nähere Begriffsbestimmung angewendet wird. Nicht alles, was die Klassiker geschaffen, ist „klassisch"; Goethe hat weder stets Mustergültiges geschaffen, noch hat er stets im Dienst der Alten gestanden.

Es geht zur Genüge aus unsrer Darstellung hervor, daß die Gegnerschaft des jungen Geschlechtes dem Goethe **nach** der italienischen Reise, dem Goethe

Digitized by Google

der einseitig antikisierenden Richtung galt. Zwar nicht gleich entbrannten die jungen Feuerköpfe in einem heftigen Gegensatz zur Antike. Im Gegenteil, die griechische Kunst blieb auch ihnen bewundernswert; dem ungeachtet aber nahm die junge Generation, als sie die erste Scheu vor Goethen und vor der Antike verloren, an den Werken der sonst so hochverehrten „göttlichen Exzellenz" eine gründliche Inventur vor, die uns vielleicht sehr unehrerbietig scheint, die aber gleichwohl für die Zeit sehr notwendig und nützlich war.

Die junge Generation lehnte sowohl die vorhandenen wie die späteren Werke des antikisierenden Goethe ab (Iphigenie, Elpenor, Tasso, Achilleis, Pandora, Helena) und nahm die Werke des jungen heimatlichen deutschen Goethe: Götz, Werther, das Faustfragment und von späteren Werken den Wilhelm Meister zum Vorbild. Während Goethe im Hinblick auf diese Werke der schwärmerisch verehrte Abgott der Jugend war und lange Zeit blieb, richtete sich gegen ihn als antikisierenden Dichter ein erbitterter Kampf.

Goethe war ebenso wie später Schiller in einer durchaus natürlichen Weise auf das Klassische als den Abschluß einer langen Entwicklung hingeführt worden. Aber dies Ergebnis einer rein persönlichen Entwicklung, und sei es selbst der größten Geister, zum dauernden Kunstgesetz einer ganzen Nation zu machen, barg die größte Gefahr in sich. Wie weit dies ging, zeigt Goethes Ausspruch: die Kunst sei nun einmal, wie das Werk des Homeros, g r i e ch i s ch geschrieben und der betrüge sich, der meine, sie sei deutsch.

Wir Heutigen beurteilen Goethes Klassizismus wesentlich anders, weil wir Goethes Erscheinung im Ganzen zu erblicken vermögen. Doch wir müssen bedenken, der unmittelbare Einfluß Goethes auf seine Zeitgenossen beruhte fast nur auf Einzelwerken, noch nicht auf der Gesamtheit seines Wesens, in der doch Goethes wahre Größe liegt. Von dieser aber hatten selbst Goethes Freundeskreise noch keinen vollen Begriff. Auch als Goethe starb, starb er in Wirklichkeit ungekannt, wenn auch hochberühmt, und erst die Arbeit eines Jahrhunderts mußte seine Gedanken der Nation zugänglich machen. Hier kann und soll selbst andeutungsweise nicht der ganze Reichtum der freien und schönen Menschlichkeit Goethes bezeichnet werden. Der Hinweis mag genügen, daß Goethe in drei Beziehungen auf die jüngere Generation von größtem Einfluß gewesen ist: als Lyriker, als Romandichter und als Dichter des Faust.

Aus seinen Balladen, Liedern und den l y r i s ch e n Stellen seiner Werke haben die Jüngeren die Kunst gelernt, Selbsterlebtes rein und innig darzustellen und ohne deklamatorische Worte dichterische Empfindungen und Stimmungen zu wecken. Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen und Tiecks Prosamärchen sind so gut wie Hölderlins freie Rhythmen, Brentanos und Eichendorffs Lieder undenkbar ohne den süßen Zauber und den Fluß der Empfindung im Werther oder ohne die innige, naturgewordene, in Wohllaut getauchte Sprache des Herzens in Goethes lyrischen Gedichten.

Unmittelbarer und stärker noch war bei einzelnen Romantikern Goethes Einfluß als R o m a n d i ch t e r. Wilhelm Meisters Lehrjahre, die Goethe 1796 vollendet hatte, wurden von den jüngeren Dichtern der Zeit als sein reifstes Werk, als ein Werk der „Gipfelkunst" gepriesen. Friedrich Schlegel fand in Wilhelm Meister die Vorempfindung der ganzen Welt, für ihn waren Wilhelm Meister,

die französische Revolution und die Wissenschaftslehre Fichtes die „größten Tendenzen" des Jahrhunderts; Novalis wußte den ersten Teil des Romans fast auswendig. Was die jungen Dichter an Wilhelm Meister so entzückte, das war die Flucht aus der Wirklichkeit in eine erträumte Welt, das war der Kultus des Ich, das war die Loslösung des Menschen von den Bedingungen der Wirklichkeit, die unendliche Sehnsucht nach immer höherer Vollendung des Einzelmenschen, die ganz einzigartige Stellung, die der Kunst in dem Werk eingeräumt wird, die poetische Wirkung von Gestalten wie der Harfner und Mignon, das lyrische Empfinden, das den Roman durchzieht. Von Goethes Meister gingen Hölderlins Hyperion, Novalis' Ofterdingen, Jean Pauls Titan, Hesperus und Flegeljahre aus. Wilhelm Meister war das große Vorbild der Bildungsromane des Jahrhunderts. Goethe ward mit ihm der Schöpfer des deutschen Romans, dessen modern-psychologische Abart er ein Jahrzehnt später ebenfalls begründete (Wahlverwandtschaften).

Als Dichter des Faust endlich, der seit 1790 nur als Bruchstück vorlag (erster Teil vollendet 1808), gab Goethe gleichwohl ein unendliches Vorbild von größter Form und bedeutsamstem Inhalt und schien in dieser tiefsinnigsten und poesiereichsten seiner Dichtungen dem modernen Künstler auch das zweifelhafte Recht zu verleihen, sich über alle Form hinwegzusetzen, sobald es der Inhalt forderte.

Die Poesie Schillers

In dem Übergang der Schlegel, Tieck und anderer Dichter des ersten Zeitgeschlechts von der jugendlichen Bewunderung Schillers zu einer förmlichen Gegnerschaft haben wir ein typisches Bild jeder literarischen Werdezeit. Schon früher haben wir diese Wandlung geschildert: Die jüngeren Poeten hängen anfangs bewundernd und gläubig an den leuchtenden Vorbildern, ahmen deren Werke nach, ja bringen deren Bedeutung der Mitwelt erst voll zum Bewußtsein, wie dies in so hohem Grade die Romantiker mit Goethe getan haben. Aber ein geheimes Gesetz ihres eigenen Wesens zwingt die Jüngeren, wenn ihres Schaffens Stunde gekommen, sich von den älteren Poeten zu lösen, sich auf eigene Füße zu stellen, Kunst- und Weltanschauung der einstigen Vorbilder zu verneinen — wie das die Romantiker auch mit Goethe taten — um schließlich in einen leidenschaftlichen Gegensatz zu den älteren Dichtern zu geraten, deren Schwächen sie mit einer gewissen Schadenfreude auskunden und mit der ganzen Unduldsamkeit der Jugend noch übertreiben, gleich als wollten sie für die einstige Anbetung Rache nehmen.

So kam auch die erste Generation zu Schiller, den sie anfangs bewunderte, erst in einen persönlichen, dann in einen sachlichen Gegensatz. Mit der Liebe zu ihm hatten sie alle begonnen, die nun ihn zu bekämpfen trachteten. Sein Name, sein Vorbild hatte die Schlegel zur Poesie und nach Jena geführt. Unmöglich, glühender an einem großen Geistesmenschen zu hängen als Novalis an Schiller hing. Hölderlin ging es nicht anders; ähnlich war es zunächst auch bei Tieck und Kleist. Auf Schillers Unterscheidung von naiver und sentimentalischer Dichtung war die romantische Ästhetik gegründet. (Das Verfahren des sentimentalischen Dichters ist die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal; das Verfahren des naiven Dichters ist die vollständige Nachahmung des Wirklichen.) Friedrich Schlegel

spann Schillersche Gedanken in seinen Aufsätzen vielfach weiter aus. Bewundernd schrieb der junge Schlegel über Schiller: „Ihm gab die Natur die Stärke der Empfindung, die Hoheit der Gesinnung, die Pracht der Fantasie, die Würde der Sprache, die Gewalt des Rhythmus, die Brust und die Stimme, welche der Dichter haben soll, der eine sittliche Masse in sein Gemüt fassen, den Zustand eines Volkes darstellen und die Menschheit aussprechen will." Schillers Bedeutung war damals noch keineswegs völlig anerkannt. Schiller hatte, solange er lebte, wohl einzelne große Erfolge zu verzeichnen, aber an eine Stellung, wie er sie heute einnimmt, war ums Jahr 1796 noch keineswegs zu denken, und auch ins Volk war Schiller noch nicht gedrungen. Erst nach den Befreiungskriegen beschäftigte man sich allgemeiner mit Schillerschen Dichtungen, und nun erst ward er der Lieblingsdichter des deutschen Volkes. Als die jungen Dichter unter Einwirkung der Verhältnisse, die wir geschildert, zur Selbständigkeit erwachten, wehrten sie sich gegen niemand heftiger als gegen ihren ursprünglichen Beschützer. Sie nannten ihn von ihrem Standpunkt, den wir später genauer bestimmen werden, einen Dichter der Reflexion; sie fanden bei ihm zu viel Gesinnung und zu wenig Stimmung, sie tadelten seinen Mangel an Natursinn und seinen rednerischen Schwung, sie vermißten an ihm das eigentlich lyrische Talent und die Unmittelbarkeit des Gefühls, sie fanden ihn zu „sentimentalisch", moralisierend und absichtsvoll. Ich will im Folgenden die Gegnerschaften kurz darstellen, die Schiller gefunden hat. Es waren ihrer drei.

Schon Herder hatte sich gegen Schillers „Klingklang und Bombast" ausgesprochen; doch Ludwig Tieck war der erste, der etwa 15 Jahre nach Schillers Tod eine umfassende Kritik dieses Dichters versuchte und der dartat, was Schiller nach seiner Ansicht zu einem großen Dichter fehle. Man kann nicht anders sagen, als daß Tieck mit einer gewissen Ehrfurcht Schiller kritisiert hat. Tieck tadelte an Schiller das Weltbürgertum, die Kunstbehandlung des Dramas, die lyrischen Ergüsse, die Deklamationen, den Mangel an Charakterisierungskraft, zumal bei weiblichen Gestalten, Schillers Hinneigung zum Schicksalsdrama im Wallenstein, und er verdunkelte endlich, indem er zum ersten Mal Schiller mit Shakespeare verglich, den dichterischen Wert der Schillerschen Dramen im Ganzen. So ging denn hier zum ersten Mal wie in so manchen anderen Fällen die Abneigung gegen Schiller von der übergroßen Liebe zu einem anderen Dichter aus, mochte es nun Goethe oder Shakespeare sein.

Derjenige, der vor allem Schiller mit entschiedenem Widerspruch entgegentrat, war Otto Ludwig in den fünfziger Jahren. In ihm verkörperte sich die zweite, und zwar die mächtigste, geistig bedeutendste Gegnerschaft gegen Schiller. Verborgen ruhte Ludwigs zersetzende Kritik der Schillerschen Kunstbehandlung lange Jahre in der Stille seiner Studienhefte. Erst Jahrzehnte später trat sie ans Licht und setzte die Welt in Erstaunen. Falsches und Wahres lag dicht nebeneinander und war unauflöslich verbunden. „Reflexionsrhetorik" war der Kern dessen, was Otto Ludwig Schiller vorzuwerfen hatte. Die Kritik Ludwigs war von vornherein dem Dichter Schiller gegenüber Partei: Ludwig kämpfte unter der Fahne Shakespeares für ein ganz anderes Drama, für ein Charakterdrama realistischer Art. Er sah in dem Hinneigen Schillers zum Fabeldrama nach Abschluß von Kabale und Liebe einen verhängnisvollen Rückschritt. Durchdrungen von der Unfehlbarkeit der eigenen Kunstlehre vom Drama, das er ja

nicht bloß kritisch, sondern das er vor allem auch künstlerisch vertrat, vergaß Otto Ludwig ganz, daß jeder große Dichter zunächst doch nach eigenem Maßstab — Schiller also keineswegs so ausschließlich nach Shakespeare — zu bemessen ist. Otto Ludwig suchte wohl Schiller gegenüber die Wahrheit, doch so wenig wie Richard Wagner die Wahrheit Robert Schumann, Brahms und anderen gegenüber gefunden hat, so wenig hat Ludwig Schiller gegenüber den Standpunkt gerechten und umfassenden Verstehens gefunden.

Die dritte geschlossene Gegnerschaft fand Schiller 1886 unter den Dichtern der fünften Generation. Dühring wußte philosophische Gründe gegen ihn anzuführen, Conradi und die Jüngstdeutschen sahen, obschon sie von Otto Ludwigs fanatisch nach Wahrheit strebender Schillerkritik meist recht entfernt waren, die Schillerverehrer wie eine Art Fossilien an, in den Kreisen gelehrter Germanisten war der Schillerhaß üblich, und Nietzsche nannte Schiller den Moraltrompeter von Säckingen.

Demgegenüber sind viele Literarhistoriker von Gewicht aufgetreten. Karl Berger: „Mit Recht ist gesagt worden, man könne ein tüchtiger Mann sein, ohne doch gerade zur religiösen Innerlichkeit der Schillerschen Lebenseinkehr geführt zu werden. Nur soll man dann bescheiden sein und sich nicht über Schiller hinaus wähnen, sondern einsehen, daß man an der Peripherie der Dinge lebt, in deren Mittelpunkt seine Weisheit wohnt.“ Houston Stuart Chamberlain: „Wir wollen nicht zu wählen haben zwischen Schiller und Goethe, sondern wir wollen uns beide anzueignen suchen: Goethe und Schiller. Uns ahnt schon deutlich, wer nicht beide besitzt, besitzt keinen von beiden. Wer da wählt, bewegt sich ganz an der Oberfläche; er ist das willenlose Spielzeug gewisser Zu- und Abneigungen; die Nerven, die allgemeine seelische Beanlagung entscheiden, nicht das Urteil des freien, sich selbst beherrschenden Verstandes. Wo gäbe es ein Verstehen, wenn nicht der Empfangende dem Gebenden auf halbem Wege entgegenkommt? Zu bemühen haben wir uns, wollen wir höchsten Erscheinungen der Geisteswelt gerecht werden; das zu tun ist unsre Pflicht; das bloße Gefallen hat nur für trivialere Dinge Geltung.“ Schiller und Goethe ergänzen sich, und für die Zwecke der Erhöhung der deutschen Kultur müssen wir beide haben: keiner von ihnen gibt allein das Vollbild deutschen Wesens und deutscher Art — ja man kann sagen, auch beide zusammen ergeben es noch nicht einmal für ihre Zeit, sie bedürfen unbedingt der Ergänzung durch die deutsche Romantik.

Man kann wohl sagen, daß es ein nationales Unglück war, daß Schiller so viel Nachahmer gefunden hat. Sein Drama, das stilistisch mehr in die Nähe der Dramen Racines und Calderons als Shakespeares gehört, war in sich so vollendet, war ein so bewunderungswürdiges und reines Gebilde höchsten Kunstverstandes, daß es zur äußeren Nachahmung förmlich einlud. So scharf die schöpferischen Talente der ersten Generation Schiller bekämpften, so eifrig scharten sich die schwachen Talente dieser und der folgenden Generationen um Schiller, ahmten besonders seine pathetische Lyrik und seine Dramen nach und hemmten in verhängnisvoller Weise 80 Jahre bald mehr, bald weniger, die Entwicklung des deutschen Dramas. In den Jahren 1815 bis 1840 ahmte man vor allen Dingen die rednerische Sprache Schillers mit ihren glänzenden Bildern und den glitzernden Weisheitssprüchen nach, die wie Christbaumschmuck äußerlich an

Stamm und Zweigen der Dichtung hingen. Von 1840 bis 1860 berauschte man sich vor allem an den Nachtönungen des großen Schillerschen Freiheitspathos und an der kaltsinnig konstruierten Nachahmung des dramatischen Baus. Von 1860 bis 1886 ward der starke Wein der Schillerschen Kunst in den Händen der Pantscher und Dilettanten dünner und dünner: man war schon mit einer schwachen Lösung von allgemeiner Menschlichkeit und trivialer Schönheit Schillerscher Sprache zufrieden. Das Primanerdrama, das Oberlehrerdrama, das Professorendrama Schillerscher Nachfahren bezeichneten diesen äußersten Tiefstand. Hebbels Wort ist und bleibt wahr: So wenig wie man für einen anderen atmen kann, so wenig vermag ein anderer in Schillers Geist zu dichten.

Die Dramen der Schillerschen Nachahmer erkennt man daran, daß es ihnen an wahrem inneren Leben, an Charakteristik und an einer eigenen Weltauffassung mangelt, daß sie kalte Werke mit akademisch glatter Jambensprache sind, denen eine innere Notwendigkeit fehlt, deren allgemeiner „Idealismus" nicht über ihre künstlerische und sittliche Nichtigkeit täuschen darf. Die Befreiung von dieser Schillerschen Epigonendichtung (die schlecht war, weil sie epigonenhaft, nicht weil sie Schillerisch war), wurde schließlich eins der dringendsten Bedürfnisse, wenn je wieder ein Fortschritt über Schiller hinaus erzielt werden sollte. Niemals stand man dem Geist und Wesen Schillerscher Dichtung ferner als in der Zeit der Abhängigkeit und Nachahmung von Schiller, und hätte die literarische Bewegung vom Jahr 1886 kein andres Ergebnis gehabt, als daß sie die Machwerke der Schillernachahmer so furchtbar vernichtete, so hätte sie schon damit ein großes Verdienst erworben.

Wäre die Erweckung einer Nachahmerschaft die einzige Einwirkung Schillers gewesen, wie sie äußerlich betrachtet die stärkste zu sein schien, dann hätte Tieck wohl Recht, wenn er sagte, daß Schiller gewissermaßen unser Theater gegründet, aber auch wieder an seiner Zerstörung gearbeitet habe. Schillers Stellung im Drama ist damit denn doch nicht bezeichnet. Schiller ist ein Jahrhundert der Gesetzgeber für das Drama hohen Stils in Deutschland gewesen, der nach der grenzenlosen Willkür, die auf dem Theater geherrscht, feste Norm und Regel und große erhabene Vorbilder aufgestellt und damit Lessings Bühnenreform eigentlich erst vollendet hat, und Schiller ist zweitens der größte Theaterdichter gewesen, der bei einem germanischen Volk seit Shakespeares Tagen hervorgetreten ist. Mit seinen neun großen Dramen ist Schiller auch der fruchtbarste von allen deutschen Dramatikern. Von Goethe leben fünf Dramen fort (Götz, Egmont, Iphigenie, Tasso und Faust), von Lessing drei (Minna von Barnhelm, Emilia Galotti, Nathan der Weise), von Kleist vier (Kätchen von Heilbronn, Prinz von Homburg, Zerbrochener Krug, Hermannsschlacht), von Grillparzer drei (Sappho, Medea, des Meeres und der Liebe Wellen), von Hebbel fünf (Maria Magdalene, Agnes Bernauer, Herodes, Gyges, die Nibelungen), von Otto Ludwig zwei (der Erbförster, die Makkabäer), von Gutzkow Uriel Acosta, von Gustav Freytag Die Journalisten. Schiller wird in dieser Hinsicht stets der Gründer des deutschen Theaters bleiben.

Worin die allgemeine Bedeutung Schillers liegt, das sei, so wie bei Goethe, nur mit wenigen Worten angedeutet. Schiller ist einer unserer wichtigsten künstlerischen Erzieher. Er war es 1796, als er an der Seite Goethes stand,

denn nur durch Schillers Kraft und Schwung gelang es Goethen, die Vorliebe der Deutschen für die belehrende, eintönige, verstandesmäßige ältere Dichtung und die moralisierende Art der Beurteilung zu überwinden. Er ist es auch heute; insofern für Schiller die Kunst eine den ganzen Menschen, das ganze Leben durchdringende Kraft ist, die sich auch da, wo Kunst, Wissenschaft und Philosophie nicht unmittelbar beteiligt sind, befreiend, umschaffend, reinigend betätigen muß: „Gegenüber allen Verkümmerungen des modernen Lebens, das den Spezialisten in tausend Spielarten erzeugt, das den einseitigen Fachmenschen gezüchtet hat, stellt Schiller als Leit- und Gegenbild den vollen und ganzen Menschen auf, bei dem Arbeit und Lust nicht auseinanderfallen, dem seine Arbeit Freude, seine Freude Geist ist, der sich die Frische des Gefühls und der Empfänglichkeit bewahrt in allen schweren Arbeiten der Pflicht."

Dies führt uns weiter zu Schillers Bedeutung als sittliche Persönlichkeit. Unter den größten Schwierigkeiten arbeitete Schiller unablässig an der eigenen Vollendung. Man kann wohl sagen, daß er das sittliche Leitbild der Mannhaftigkeit, das er aufstellte, auch gelebt hat. Unter Selbstentsagung und Selbstbeherrschung entstanden immer reifere Werke. Ihn erfüllte ganz der Gedanke der Verantwortlichkeit. Selbstlos und furchtlos muß der Mann für seine Tat, für seinen Staat, für sein Volk einstehen. Es ist der politische Gedanke unserer Zeit. So geht denn von Schiller noch eine ganz besondere Kraft aus: Schiller ist auch hervorragend als nationale Persönlichkeit, die noch bei allen großen Ereignissen, die das ganze Volk bewegten, 1813 wie 1870, die deutschen Herzen am stärksten zu entflammen wußte, und endlich ist Schiller auch eine mächtige politische Persönlichkeit, insofern er in den lautersten Gestalten die Idee der Freiheit verkörpert hat. „Heute würde es keinen besonderen persönlichen Mut erfordern, den Ton der Dramen Schillers anzuschlagen, da das erkämpft ist, was seinerzeit als nahezu unerreichbares Ideal vorschwebte. Wer Schillers Eintreten für seine erhabenen idealen Forderungen recht würdigen will, der muß sich in die damalige Zeit versetzen. Es gab weder nationale, noch politische Freiheit, weder Lehrfreiheit, noch Redefreiheit in Parlament und Presse. Die Macht der Fürsten war nahezu unbegrenzt, die Beugung des Rechtes in kleinen Staaten kein seltenes Ereignis." Ehrfurchtsvoll stand selbst ein Friedrich Hebbel vor Schiller, dem „heiligen" Mann. Gingen Schillers Werke auch zu Grunde: Schillers Persönlichkeit bliebe lebendig und stark.

Die Unpoesie der Aufklärung und des Philistertums

Die junge Generation aber stieß außer auf den Klassizismus Goethes und Schillers auch noch auf einen anderen Widerstand. Es war die Unpoesie der Aufklärung und des Philistertums. Von allen Widerständen, die die Poesie zu allen Zeiten gefunden hat, war keiner größer als der des nüchternen, moralisierenden, alles ins Platte herabziehenden Philistertums. Dieser Widerstand war gerade bei der ersten Generation sehr stark. Denn noch stand das alte Aufklärertum, obschon erschüttert, in zäher Kraft. Die Aufklärung war von England und Frankreich ausgegangen und hatte ihre Hauptvertreter in Montesquieu, Voltaire, Diderot und Shaftesbury gefunden. Sie war im Grunde die letzte Nachwirkung der geistigen

Freiheitsbewegungen in der Reformation. Sie wollte sich nicht an überlieferte Autoritäten binden, sondern vor dem Richterstuhl der eigenen Vernunft über die ewigen Gegenstände menschlichen Denkens, Glaubens und Wissens selbständig entscheiden. Nur war die an sich berechtigte Bewegung allmählich in Plattheit und Dürre ausgeartet.

Die sogenannte Aufklärung bestand in einer einseitigen Kultur des Verstandes. Sie behauptete, alles Unglück des Menschen rühre von den idealen Täuschungen der Religion, der Fantasie und des Gemütes her, daher müsse alles Geniale und Tiefsinnige, dem gemeinen Verstand nicht sofort Einleuchtende aus der Welt geschafft und zugunsten einer allen verständlichen Mittelmäßigkeit beseitigt werden. Das jüngere Geschlecht wollte von solchem Aufklärertum nichts wissen, sondern strebte ganz im Gegenteil danach, die Kräfte des Gemütes und der Fantasie zu entwickeln.

Außer auf die Aufklärung stießen die jungen Dichter auf die Unpoesie, die sich trotz Goethe und Schiller noch immer in den Modedichtern breit machte, vornehmlich in Iffland und Kotzebue. In gewissem Betracht setzten die jüngeren Dichter die heilsam kritische Arbeit der Xenien fort, obschon sich diese nicht zum kleinen Teile gegen die jüngeren Dichter, z. B. gegen die Schlegel gekehrt hatten. Der Kampf gegen die Aufklärung, gegen die rein verstandesmäßige Betrachtung des Lebens, gegen die überlieferte Sittlichkeit, gegen das kleinbürgerliche Empfinden, gegen die verflachende Auffassung der Liebe und Ehe war das Band, das alle Romantiker, mochten sie sonst noch so sehr voneinander verschieden sein, jederzeit vereinte. Die wichtigsten Vertreter des Aufklärertums und der Unpoesie waren:

1. Friedrich Nicolai aus Berlin, der Stadt der Aufklärung, 1733 bis 1811, der Freund Lessings, der aber später, der Zucht Lessings entrückt, sich zu einem nüchternen rechthaberischen Pedanten entwickelt und bereits Goethes Werther und Herders Volkslieder verspottet hatte. Er war naturgemäß auch der abgesagte Feind des jungen Dichtergeschlechtes von 1798. Dabei war Nicolai keineswegs ohne Verdienste (Herausgabe der allgemeinen deutschen Bibliothek). Sein bekanntester Berliner Philisterroman war Sebaldus Notanker. Schiller-Goethes Xenien hatten mit Recht dem Kritiker Nicolai zugerufen: „Willst Du alles vertilgen, was Deiner Natur nicht gemäß ist, Nicolai, zuerst schwöre dem Schönen den Tod."

2. Johann Heinrich Voß aus Sommersdorf in Mecklenburg (1751 bis 1826); der alte Hainbunddichter, der Homers Ilias und Odyssee so trefflich verdeutscht und das idyllische Epos Luise gedichtet hatte. Auch er ward im Alter in Heidelberg zu einem heftigen, verbissenen, polternden Gegner der jungen Dichtung, Philosophie und Theologie.

3. August Wilhelm Iffland, 1759 in Hannover geboren, 1814 in Berlin gestorben, war der Erneuerer und Fortführer des rührenden Familiendramas. Er ging 1777 zum Theater, ward 1778 in Mannheim am Hof- und Nationaltheater angestellt und 1796 Direktor des Kgl. Schauspielhauses in Berlin. Er begründete seinen schauspielerischen Ruhm als erster Darsteller von Schillers Franz Moor in Mannheim. Von Schiller lernte er auch als dramatischer Schriftsteller. Als Direktor des preußischen Nationaltheaters in Berlin war Iffland nicht ohne Einfluß auf die Literatur. Er schrieb 65 Stücke, die großen Bühnenerfolg hatten, am meisten Verbrechen aus Ehrsucht 1784, das ländliche Schauspiel Die Jäger (sein bestes Stück) 1785, das Charaktergemälde Der Spieler und das Lustspiel Die Hagestolzen. Viel gegeben wurde auch Elise von Valberg 1792. Ifflands Stücke waren bühnengewandt, gaben bürgerliche Menschen im allgemeinen richtig wieder, bewegten sich aber durchaus auf dem Boden des Lehrhaft-Prosaischen. Für Iffland teilten sich die Menschen in schwarze und weiße Charaktere. Mit Vorliebe zeigte Iffland häuslichen Zwist, unglückliche Ehen und scheinheilige Verbrecher, die er dann in seinen Dramen entlarvte: „Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich

die Tugend zu Tisch." Schiller hatte über diese rührenden Sittengemälde, die Moral statt Poesie bieten, in den Xenien gespottet.

4. August von Kotzebue (geb. 1761) erwarb in Rußland Stellung und dramatischen Ruhm, entfaltete aber seine Haupttätigkeit in Deutschland. In Weimar versuchte er vergeblich einen Gegensatz zwischen Goethe und Schiller zu schaffen. Gleich J. H. Voß griff Kotzebue in mehreren Satiren das junge Geschlecht heftig an. Als politischer Agent im Auftrag Rußlands schickte Kotzebue geheime Berichte über deutsche Zustände nach Rußland. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß Kotzebue für die deutsche Sache 1813 tapfer eingetreten ist. Ein schwärmerischer Student, Karl Ludwig Sand, erdolchte Kotzebue 1819 in Mannheim. Kotzebue war im ganzen mehr schwach als boshaft, mehr schlaff als schlecht. „Ein Gewissen lebte nur kümmerlich in seinem Breiherzen." Kotzebues Fruchtbarkeit ist ohne Gleichen in unserer Literatur. Deutschland hat keinen Theaterschriftsteller gehabt, dessen Stücke auf der Bühne ein so allgemeines Glück gemacht haben. Man hat sie in alle Sprachen übersetzt und sie haben über 60 Jahre auf allen Bühnen gefallen. Seine ernsten Stücke fanden mehr Anklang als die Schillers. Er übertraf im Lustspiel, was freilich nicht allzu viel besagen will, alle seine Vorgänger: Engel, Schröder, Jünger, Bretzner, Brandes, Iffland. Seine Stücke waren geschickt, von scharfem Witz, erfindungsreich und eine Fundgrube von Motiven für alle späteren Lustspielfabrikanten bis in die Gegenwart. Einzelne Züge von Menschenkenntnis sind wohl anzuerkennen. Goethe nannte Kotzebue ein vorzügliches aber schluderhaftes Talent. Die Stücke Kotzebues waren bei all ihrer den Philister bestechenden Gefälligkeit oberflächlich, fade und oft unsittlich. Die wichtigsten sentimentalen Stücke Kotzebues sind folgende: Menschenhaß und Reue, einst ein weltbekanntes Stück (1789); Schiller urteilte darüber: „Menschenhaß? Nein, davon spürt' ich beim heutigen Stücke keine Regung; jedoch Reue, die hab' ich gefühlt"; Die Indianer in England 1789, Die Sonnenjungfrau 1791; Die Spanier in Peru 1796, Die Hussiten vor Naumburg, Die Kreuzfahrer, Johanna von Monfaucon. Ein Rührstück mit gekünsteltem Schlußeffekt war Der arme Poet. Höher stand das Lustspiel: Deutsche Kleinstädter, eine lustige Verspottung des Kleinstädtertums. Unfechtbarer waren Kotzebues Possen, die der gewöhnlichsten Situationskomik dienten: Pagenstreiche, Die beiden Klingsberg 1801, Der Rehbock. Trotzdem alle diese Stücke weder Kraft noch Schönheit hatten, und namentlich die Lustspiele in den Vorurteilen der Zeit befangen waren, genossen sie die größte Volkstümlichkeit. Platen spottete über die 216 Dramen Kotzebues: „Er schmierte, wie man Stiefel schmiert, verzeiht mir diese Trope, und war ein Held an Fruchtbarkeit, wie Calderon und Lope."

Schon aber hatte ein neues Geschlecht die Schwingen geregt, das in organischer Entwicklung fortsetzte, was Bürger, Wieland, Herder und die Dichter der Sturm- und Drangzeit begonnen hatten.

„Die neue Zeit kündigt sich an als eine schnellfüßige, sohlenbeflügelte; die Morgenröte hat Siebenmeilenstiefel angezogen. Lange hat es gewetterleuchtet am Horizont der Poesie, in eine mächtige Wolke war alle Gewitterkraft des Himmels zusammengedrängt, jetzt donnerte sie mächtig, jetzt schien sie sich zu verziehen und blitzte nur aus der Ferne, um bald desto schrecklicher wiederzukehren: bald aber wird nicht mehr von einem einzelnen Gewitter die Rede sein, sondern es wird der ganze Himmel in einer Flamme brennen und alle euren kleinen Blitzableiter werden euch nichts mehr helfen."

•

Die Gegenströmung des jungen Geschlechtes

Harmlos und unscheinbar meldeten sich die Vorboten des neuen Geschlechtes an. Auf einer Fußwanderung durch Franken nach Nürnberg im Jahr 1793 war den beiden jungen, von Freundschaft und Liebe glühenden Dichtern Tieck und Wackenroder die Schönheit der mittelalterlichen Kunst aufgegangen. Sie hatten sich mit Begeisterung für das deutsche Mittelalter, für die Gotik und Albrecht

Dürer erfüllt. Sie waren trunken von der Schönheit des deutschen Waldes, der katholischen Kirchen mit ihren Gemälden und Heiligenbildern, mit ihren Sarkophagen, Taufbecken und Sakramentshäuschen, der mittelalterlichen Städte mit ihren krummen Gassen, den einsamen Plätzen und Brunnen. In den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders 1797, in dem Roman Franz Sternbalds Wanderungen 1798 und in den Fantasien über die Kunst 1799 legten die Freunde ihr neues Glaubensbekenntnis nieder. Sie verlangten nationale Kunst, erklärten in schwärmerischen Ergüssen die schöne Form für sich allein für ungenügend und stellten der großen, vollendeten, klaren Schönheit der Antike die liebevoll bis ins Einzelne gehende, mystisch dunkle, katholisierende mittelalterliche Kunst entgegen. „Die Romantik ist das große Streben des deutschen Geistes nach Ergänzung der einseitigen klassischen Bildung durch eine nationale und mittelalterliche Bildung.“ — Doch leicht wie Hirtenflöten verklang der erste lockende Ruf zur Romantik.

Gewissermaßen das Trompetensignal zur romantischen Bewegung, deren tiefere Ursache ja in der Verschiedenheit der sozialen und politischen Lebensbedingungen und der Weltauffassungen lag, unter denen die jüngeren Dichter aufgewachsen waren, bildete Schillers Bruch mit den Brüdern Schlegel. Im Sommer 1796 war Wilhelm Schlegel nach Jena gekommen, begleitet von seiner ihm erst seit kurzem angetrauten Gattin Karoline. Ihn hatte der Wunsch, Mitarbeiter an den Horen und an der Jenaer Literaturzeitung zu werden, aus einer holländischen Hauslehrerstelle nach Jena gezogen. In ihrem trefflichen Buch von der Blüte und dem Verfall der Romantik schreibt Ricarda Huch, neben Haym und Walzel die beste Kennerin der Zeit: „Dem trojanischen Pferde glich der Hochzeitsreisewagen, der die ersten Umstürzler in die ahnungslose Stadt führte.“ In Jena lebte bereits der Philosoph Fichte. Wilhelm zog seinerseits seinen jüngeren Bruder Friedrich von Göttingen nach Jena, der erfreut war, an Schillers Horen mit arbeiten zu können. Beide Brüder Schlegel waren, wie schon erwähnt, ursprünglich Schiller mit Ehrerbietung und Dankbarkeit begegnet. Aber Friedrichs Ehrgeiz wurde von Schiller verletzt; darauf veröffentlichte er eine einseitige Kritik über Schillers Musenalmanach. Unter dem Vorgeben, daß Meisterwerken gegenüber nur der strengste Maßstab angewendet werden dürfe, urteilte er über die Dichtung Schillers völlig ab. Die Spannung nahm zu, als Schiller und Goethe in den Xenien, die sie gerade vorbereiteten, Friedrich mit besonders empfindlichen Epigrammen trafen. Dieser erwiderte mit einer bissigen Besprechung. Schiller war mit vollem Recht darüber empört, daß sich ein junger Mann durch eine hämische, wenn auch geistvolle Art der Kritik an ihm, dem älteren, die literarischen Sporen verdienen wollte. Daher brach er im Jahr 1797 mit dem jüngeren Schlegel. Die Bitte Wilhelms und Karolinens, sie das Unrecht Friedrichs nicht entgelten zu lassen, wies er mit Schärfe ab. Von nun an herrschte zwischen Schiller und dem Schlegelschen Hause Feindschaft. Goethe hielt sich neutral.

Der Mittelpunkt des neuen literarischen Kreises waren Wilhelm und Karoline, die immerhin eine gewisse vornehme Zurückhaltung gegen Schiller übten. Es sammelten sich um sie: Friedrich Schlegel und seine Gattin Dorothea, die Philosophen Schelling und Steffens und die Dichter Tieck und Novalis. Doch noch waren die Beziehungen ganz lose. Die jungen Dichter nannten sich selbst und

die neue Poesie, von der sie vielfach wechselnde Ansichten hatten, romantisch. Man hat mit Unrecht oft von einer sogenannten romantischen Schule gesprochen. Es gab nur eine Anzahl romantischer Dichter, die aber alle selbständig ihren Weg gesucht und fortgesetzt haben und zwischen denen wohl Berührungspunkte bestanden, ohne daß dies gehindert hätte, daß sie sich gelegentlich auch voneinander trennten und sich zuletzt sogar mit Erbitterung befehdeten.

Der Begriff des Romantischen schillert in vielen Bedeutungen.

1. Romantisch bezeichnet einmal die Romandichtkunst, denn der Roman, nicht das Drama wie bei den Klassikern, galt den jungen Dichtern als die höchste Kunstgattung. „Alle heutige Kunst beruht auf dem Roman, selbst das Drama."
2. Romantisch bedeutet ferner das Mittelalterliche und Christliche im Gegensatz zum Antiken. „Man könnte die romantische Poesie ebensogut die christliche nennen."
3. Romantisch bezeichnet weiter das Geheimnisvolle im Gegensatz zum Klaren, das Malerische im Gegensatz zum Plastischen, das Zerfließende im Gegensatz zum fest Gestalteten. „Romantisieren heißt, dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Unendlichen einen endlichen Schein zu geben." „Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichts ausmachen?" „Im Dunkel verliert sich die Wurzel unseres Daseins, auf einem unauflöslichen Geheimnis beruht der Zauber des Lebens." „Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation wie Träume denken, Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Worte verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im Großen und eine indirekte Wirkung wie Musik haben."
4. Romantisch bezeichnet ferner die Sehnsucht im Gegensatze zur Befriedigung, das Regellose im Gegensatz zum Gesetzmäßigen, das Subjektive im Gegensatz zum Objektiven. „Welche unnennbare, wehmütige Sehnsucht ist es, die mich zu neuen ungekannten Freuden drängt? Im vollen Gefühl meines Glücks, auf der höchsten Stufe meiner Begeisterung ergreift mich eine dunkle Ahnung . . . ich möchte eine seltsame Natur mit ihren Wundern aufsuchen, steile Felsen erklettern und in schwindelnde Abgründe hinunterkriechen, mich in Höhlen verirren und das dumpfe Rauschen unterirdischer Wasser vernehmen, ich möchte Indiens seltsame Gesträuche besehen . . ." „Die unermeßliche, unerforschte Innenwelt des Menschen sollte der tiefste Grund sein, den die bewegliche Meeresoberfläche des Romans widerspiegelt."

Der eifrigste, an neuen Gedanken fruchtbarste Vorkämpfer, der eigentliche Urheber der neuen literarischen Bewegung war Friedrich Schlegel. Von ihm hat, wie hervorgehoben werden muß, der ältere Bruder Wilhelm Schlegel erst die entscheidenden Anregungen empfangen, die er allerdings dann mit größerer Geschicklichkeit und Klarheit auszubreiten wußte. Beide Schlegel waren nicht selbst Dichter, sondern kritische Bahnbrecher.

Die romantischen Forderungen, die von ihnen aufgestellt und von den Späteren teilweise beibehalten wurden, waren folgende:

1. Die romantische Poesie ist eine Allpoesie. „Die Welt ist eine lebendige Einheit." „Der Geist der Poesie ist nur einer und überall derselbe." „Es ist recht übel, daß die Poesie einen besonderen Namen hat und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes." „Die romantische Poesie ist die Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald ver-

schmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten, wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang."

2. Die Selbstherrlichkeit des genialen Menschen, d. h. es wurde im Sinne der Fichteschen Philosophie das Ich des Künstlers als schrankenlos im Leben wie in der Kunst hingestellt. „Die Willkür des Dichters leidet kein Gesetz über sich." Es sei, so erklärten die Romantiker, das oberste Gesetz der Kunst, daß es überhaupt kein verbindliches Kunstgesetz gebe. Daher wurden alle bisherigen Regeln der Kunst umgestoßen, alle Gattungen (Lyrik, Epos, Drama) und alle Stoffe absichtlich durcheinander gemischt, ebenso Philosophie, Religion und Musik. Alle Werke sind Ein Werk, alle Künste Eine Kunst, alle Gedichte Ein Gedicht. „Wie, es wäre nicht erlaubt, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? . . . Denkt Ihr nicht manche Gedanken so fein und geistig, daß diese sich in Verzweiflung in Musik hineinretten, um nur endlich Ruhe zu finden?" „Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musik, und wer weiß, so eine herrliche Kirchenmusik stiege auch einmal wieder als ein Tempel in die Luft." „Alle Kunst soll Wissenschaft und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein."

3. Die romantische Ironie. Sie ergibt sich aus dem eben Gesagten, denn alles Objektive, verstandesmäßig Klare wird gehaßt und absichtlich gemieden. Auch die innere Gesetzmäßigkeit und Wahrscheinlichkeit eines Kunstwerkes soll aufgelöst werden. Dies geschieht durch die Ironie, die das Höchste — aber auch Verhängnisvollste — der älteren romantischen Kunst war. Der gewöhnliche Dichter, lehrten die Romantiker, wird sich ganz und gar in sein Werk versenken und in der Um- und Innenwelt seiner Personen aufzugehen trachten. Er wird also in einem gewissen Sinne geistig unfrei sein. Der wahre Dichter, der romantische Dichter, wird diese Gebundenheit nicht mehr haben: er wird „Ironie" besitzen, d. h. die Geistesfreiheit, wie ein Luftschiffer über das eigene Werk emporzusteigen und damit über der eigenen Dichtung, über den eigenen Gestalten zu schweben. Er wird so hoch darüber schweben, daß er vorkommenden Falls auch imstande ist, sich über sein Werk von der Vogelschau aus lustig zu machen. Dabei darf man nicht denken, daß es den Romantikern bei ihren Werken nicht Ernst gewesen sei. Die romantische Ironie war „die selbstbewußte Vereitelung des Objektiven, die göttliche Frechheit des Urteilens und Absprechens, ohne sich mit der Sache einzulassen." Der romantische Dichter hatte, wenn er z. B. die Zuschauer in sein Stück hineinreden ließ, wenn er selbst in seinen Werken auftrat, wenn er das Kunstwerk über das Kunstwerk spotten ließ und damit jede Stimmung zerriß, wenn er den Ernst in Scherz und den Scherz in Ernst verkehrte, sehr wohl eine künstlerische Absicht. Er wollte sich und den Kunstgenießenden auf die höchste Stufe der Freiheit erheben, die Meisterschaft über den Stoff auf das Äußerste treiben und damit alles Stoffliche im Kunstwerk verzehren. Erreicht

ward dieses Ziel nur in einigen wenigen Märchendichtungen Tiecks, Brentanos und E. Th. A. Hoffmanns. Überwiegend war der Eindruck der Verwirrung und Ratlosigkeit, und eine unbestimmte, ungestillte Sehnsucht nach etwas ganz Unerreichbarem war das Ergebnis. „Es wird immer der wesentliche Charakter des Romantischen bleiben, daß die Abgeschlossenheit fehlt und daß immer noch auf ein Weiteres, auf ein Fortschreiten gedeutet wird."

4. Das Übergewicht der Fantasie und des Gefühls über Kritik und Verstand. Die romantische Kunst ist eine Aristokratenkunst. Sie war der Scheinkunst des Philistertums und des Verstandes geradewegs entgegengesetzt. Am höchsten von den Schaffenden sind die Künstler zu stellen. Mit wahrem Fanatismus sonderten sich die Romantiker von dem gewöhnlichen Volke ab. „Die Künstler sind Braminen, eine höhere Kaste, aber nicht durch Geburt, sondern durch freie Selbsteinrichtung geadelt. Jeder ungebildete Mensch ist die Karikatur von sich selbst." Nach Kants Vorgang suchten die Dichter den Weg in die geheimnisvolle Innenwelt des Menschen. Die Romantiker entdeckten das Unbewußte; sie wendeten sich mit Vorliebe den dunklen, rätselvollen Seiten des seelischen Lebens zu, dem Traum, dem Schlafwandeln, dem Hellsehen, dem Gespenstischen, dem Märchenhaften und Ahnungsvollen. „Die Welt der Träume und Ahnungen ist das wahre Land der Poesie." Den Romantikern war Goethes Wilhelm Meister schließlich nicht mehr wunderbar genug. Nach Novalis' Ansicht muß der Roman wieder Märchen werden. „Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie. Alles Poetische muß märchenhaft sein." „Alle Märchen sind nur Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgends ist. Die höheren Mächte in uns, die einst als Genien unseren Willen vollbringen werden, sind jetzt Musen, die uns auf dieser mühseligen Laufbahn mit süßen Erinnerungen erquicken." Das Wort Märchen bezeichnet hier nicht Volks- und Kindermärchen im Sinn der Grimmschen Sammlung, sondern es ist der Inbegriff des Wunderbaren und Fantastischen, des Sagenhaften und Sinnbildlichen.

5. Die Verherrlichung des Mittelalters und des Katholizismus. Da all die Forderungen einer Erneuerung von Kunst und Leben in der Gegenwart gar nicht oder nur schwer erfüllt werden konnten, so träumten sich die Romantiker in eine Zeit zurück, in der die Menschen noch fromm, zufrieden und edel waren. Als solche Zeit sahen sie das Mittelalter an. Das Mittelalter war für die Romantiker nicht die Benennung eines geschichtlichen, sondern eines poetischen Zeitalters. Aus Novalis' Aufsatz: Die Christenheit lernen wir dies Idealzeitalter kennen. Es waren schöne glänzende Zeiten, heißt es bei Novalis, als Europa ein christliches Land war, als ein großes gemeinschaftliches Interesse unter dem Papst das weite Reich verband. So schmolz mit dem poetischen Ideal das katholische Ideal zusammen. Eine mit höchster Bildung, Welterfahrung und Güte ausgestattete Zunft, die Priesterschaft, leitete die Welt. Sie predigte nichts als Liebe zu der heiligen wunderschönen Frau der Christenheit, sie bereitete dem Menschen eine sichere Zukunft, jeder Fehltritt wurde durch sie vergeben. Die Priester erzählten von längst verstorbenen heiligen Menschen; in geheimnisvollen Kirchen, mit Bildern geschmückt, mit süßen Düften erfüllt, von heiliger erhebender Musik belebt, bewahrte man dankbar die geweihten Reste ehemaliger gottes-

fürchtiger Menschen in köstlichen Behältern auf. Hin und wieder ließ sich die Gnade auf ein seltsames Bild oder einen Grabhügel nieder. Dahin strömten die Menschen mit schönen Gaben und brachten himmlische Gegengeschenke, Gesundheit des Leibes und Frieden der Seele zurück. Mit Recht widersetzte sich das weise Oberhaupt der Kirche frechen Ausbildungen menschlicher Anlagen auf Kosten des heiligen Sinnes und unzeitigen gefährlichen Entdeckungen im Gebiete des Wissens. So wehrte der Papst den kühnen Denkern, öffentlich zu behaupten, daß die Erde ein Wandelstern sei, denn er wußte wohl, daß die Menschen mit der Achtung für ihre irdische Heimat auch die Achtung vor der himmlischen Heimat verlieren und das eingeschränkte Wissen dem unendlichen Glauben vorziehen würden. Fürsten legten ihre Kronen dem heiligen Vater zu Füßen und achteten es für Ruhm, den Abend ihres Lebens in Klostermauern zu beschließen. Da brachten die Protestanten einen Riß in diese schöne Welt. Sie zerrissen die schöne Einheit der Kirche, trennten das Untrennbare, teilten die unteilbare Kirche, gründeten ein falsches landesherrliches Kirchentum, führten eine andere Religion ein, nämlich die heilige Allgemeingültigkeit der Bibel.

Es ist kaum nötig hervorzuheben, daß das Bild, das sich die Romantiker vom Mittelalter machten, der geschichtlichen Wahrheit in keiner Weise entsprach. In diesem glänzenden Bilde sah man weder die Roheit der Massen, noch die Grausamkeit der Feudalherren des Mittelalters, weder den Fanatismus der Mönche, noch den finsteren Aberglauben; da schilderte man die engen Burgen als prachtvolle Schlösser, die derben Ritterfrauen als empfindsame Genoveven. In träumerischer Verkennung der geschichtlichen Tatsachen sah man vieles für altdeutsch und ehrwürdig an, was weder deutsch noch heilig war. Auch standen keineswegs alle Romantiker auf dem Boden der empfindelnden Christelei.

*

Nachdem sich der Bruch mit Schiller vollzogen hatte, ging Friedrich Schlegel 1797 von Jena nach Berlin, wohin ihm bald auch Wilhelm folgte. Hier traten diese beiden kritischen Wortführer mit den frühesten, fast noch unbekannten dichterischen Vertretern der Romantik, mit Wackenroder und Tieck in nähere Beziehung. Zu gegenseitiger freudiger Überraschung waren diese unabhängig zu denselben Anschauungen von der Dichtkunst gekommen wie Wilhelm und Friedrich. Mit Tieck waren aufs innigste befreundet der Sprachforscher Bernhardi und Novalis. Die jungen Dichter verkehrten in den Kreisen der Goethe vergötternden Frauen in Berlin, so der geistvollen Rahel Levin, Henriette Herz und Dorothea Veit. Auch ein äußerer Mittelpunkt wurde geschaffen. Die beiden Brüder Schlegel gaben 1798 bis 1800 die romantische Zeitschrift das Athenäum heraus; Mitarbeiter waren Schleiermacher, Novalis, Hölderlin, Wackenroder und Tieck. Das Jahr 1798 ist somit der Anfang der zu historischer Geltung sich durchsetzenden romantischen Bewegung.

Nur 1797 und 1798 war Berlin der Sammelpunkt der romantischen Dichter, dann kehrten einige wieder nach Jena zurück. An ihrer Spitze stand immer noch Friedrich Schlegel, der entschlossenste von den jungen Kritikern, wenn er auch poetisch nichts hervorzubringen vermochte. Durch ihn wurden die romantischen Dichter auf kurze Zeit zu einer förmlichen literarischen Partei. Im Athenäum

veröffentlichte Friedrich die höchst wichtigen 450 Fragmente über Poesie, Religion, Philosophie, Kunst, Sitte und Ehe. In ihnen wurden alle hervorragenden Zeitgenossen mit Ausnahme Goethes und Fichtes angegriffen und herabgesetzt, so Wieland, Voß, Matthisson, Jean Paul, Tiedge, Iffland u. a. Trotz aller Übertreibungen bildete das Athenäum die entscheidende Einleitungsschrift zu der Literatur der jungen Generation.

In diesen kühnen, Welt, Leben, Ehe, Sittlichkeit, Kunst, Philosophie und Religion umspannenden neuen Ideen und Ideensplittern — denn vielfach waren es nur Sprüche und Einfälle — lagen die Keime fast zu allem, was in der Folgezeit das Merkmal des jungen Geschlechtes ward. Im Vorangegangenen haben wir schon eine Reihe der Ideen des Athenäums, das man nach seinen Hauptmitarbeitern auch ein Schlegeläum nennen könnte, wiedergegeben. Die Aufregung über diese Veröffentlichung war allgemein. „Das platte Volk von Hamburg bis nach Schwaben ließ Einen Schrei der Entrüstung hören." Mitten inne stehen wir in jenem von uns schon geschilderten Drängen und Verdrängen von Vorläufern, Pfadsuchern, Bahnbrechern und führenden Dichtern.

Da aber F. Schlegel durch seine herausfordernde Kritik und durch den Roman Lucinde 1799 viele Sympathien verloren hatte, trat jetzt der ältere Bruder, Wilhelm Schlegel mehr in den Vordergrund. Wilhelm hielt sich maßvoller, ihn umglänzte auch der Ruhm der Shakespeareübersetzung. Er hielt von 1801 bis 1803 in Berlin Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst und führte hier die meist von seinem jüngeren Bruder herrührenden romantischen Anschauungen zum ersten Mal in einem geschlossenen System vor. Allerdings zeigten sich schon im Jahr 1800 unter den Romantikern persönliche Zerwürfnisse, die nur deshalb nicht weiter wirkten, weil die Romantiker von allen Seiten Angriffe erfuhren, so daß sie sich äußerlich wohl oder übel zusammenschließen mußten. Diese Angriffe gingen unter anderm von Kotzebue in seiner satirischen Komödie: der hyperboräische Esel oder die heutige Bildung aus; W. Schlegel erbaute ihm deshalb die ebenfalls satirische Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue. War Wilhelm hier auch siegreich, so stellte er jedoch vergeblich dem Schillerschen Musenalmanach einen romantischen Musenalmanach für 1802 entgegen. Von 1800 bis 1805 gab Friedrich, da das Athenäum eingegangen war, die Zeitschrift Europa heraus. In dieser neuen Zeitschrift wurde, im Gegensatz zu der philosophischen Richtung des Athenäums, das Mittelalter stärker betont.

Der äußere Zusammenhang der in Jena vorübergehend oder dauernd weilenden Romantiker hatte sich indessen gelöst. Wackenroder war schon 1799, Novalis 1801 gestorben, Tieck ging in demselben Jahr nach Dresden, 1802 reiste F. Schlegel nach Paris und Schleiermacher lebte einsam in Stolpe, 1803 trennte sich Karoline von Wilhelm, in demselben Jahr ging Schelling nach Würzburg, 1804 reiste W. Schlegel mit Frau von Stael durch Europa, und Fichte und Schelling gerieten wegen ihrer philosophischen Anschauungen aneinander. So zerstreuten sich allmählich die Romantiker über ein großes Gebiet. Die Verteilung nach den einzelnen Städten war folgende: Berlin (Rahel, Bettina, E. Th. A. Hoffmann, Hitzig, Contessa), Dresden (Adam Müller, Tieck, Kind, Hell, Graf Loeben, die Maler Runge und K. D. Friedrich), Köln (Sulpiz und Melchior Boisserée), Heidel-

berg (Görres, Arnim, Brentano, Eichendorff), München (Baader, Schelling, Oken), Wien (Friedrich Schlegel, Zacharias Werner), Tübingen (Uhland, Kerner).

Eine Stellung für sich allein darf Kleist beanspruchen. Nur lose hing er mit den genannten und den folgenden romantischen Dichtern zusammen. Mit kritischen und philosophischen Untersuchungen hatte sich Kleist nie lange aufgehalten, dafür besaß er aber die gewaltige Schaffenskraft, der das Finsterste wie das Heiterste gleichmäßig gelang, den Sinn für das Wirkliche und die Gabe einer gedrungenen ureigenen Dichtersprache. Kleist war der kühnste und gewaltigste Romantiker, ein Titane, der sich gegen die Olympier von Weimar erhob und auch wie ein Titane durch das selbstbereitete Schicksal gestürzt wurde. Während der kurzen Jahre seines poetischen Schaffens von 1800 bis 1811 stand dieser größte Dichter seiner Generation allein, unverstanden und so gut wie wirkungslos zwischen den älteren und den jüngeren romantischen Dichtern.

Rasch hatten die älteren Romantiker in Jena und Berlin den Boden unter den Füßen verloren, weil sie, überwiegend kritische Naturen, nicht imstande waren, ihre Auffassung von der neuen Dichtkunst in poetische Wirklichkeit umzusetzen. Sie hatten somit nur die Aufgabe gelöst, vorzubereiten, gegen Philistertum und Klassizismus anzukämpfen, hatten aber noch nicht vermocht, aus schöpferischem Drang Kunstwerke hervorzubringen; doch bilden die dichterisch reicher veranlagten Wackenroder und Tieck den Übergang von der älteren zu der jüngeren Gruppe der Romantiker.

Die Unterschiede sind folgende: Die älteren Romantiker waren überwiegend Kritiker, die jüngeren mehr Poeten; die älteren wurzelten in der Philosophie, die jüngeren in der Geschichte; die älteren waren gelehrt, die jüngeren volkstümlich; die ersten weltbürgerlich, die zweiten deutschnational; die ersten brachten uns fremde Literaturwerke durch Übersetzungen nahe, die zweiten erweckten die vergessenen einheimischen Volksliederschätze; die älteren Romantiker, selbst Tieck, waren ihrem Wesen nach norddeutsche Verstandesnaturen, die jüngeren Romantiker waren Gemüts- und Fantasiemenschen; die Jenaer hatten die romantische Ironie am höchsten gestellt, die Heidelberger verwarfen sie; die älteren waren Meister der Form, den jüngeren ging der Inhalt über die Form.

Innerlich zu den mehr poetisch als kritisch veranlagten Romantikern ist Novalis zu rechnen. Außer ihm, dem allzu früh Verklärten, gehörten vier herrliche deutsche Jünglingsgestalten zu den nunmehr hervortretenden Dichtern: Klemens Brentano, Achim von Arnim, Josef Görres und Josef von Eichendorff. Brentano hatte in Arnim zuerst den Menschen lieb gewonnen. 1805 kamen beide in Heidelberg mit dem feurigen Josef Görres und den Brüdern Grimm zusammen. Das fröhliche Leben, der Neckar, die unbeschreiblich reizenden Waldberge, die Ruine des Heidelberger Schlosses wirkten anregend auf sie. Hier empfanden sie die Kleinheit der Gegenwart, aber auch, daß hier der Ort sei für Dichter, die den alten romantischen Gesang wieder beleben wollten. So entstand des Knaben Wunderhorn, die von Arnim und Brentano herausgegebene Sammlung älterer deutscher Lieder. Diese beiden Dichter sowie der etwas abseits stehende Eichendorff vertraten die poetische Seite der jüngeren Romantik, Görres die theologische und politische, die Grimms die philologische Seite. Als Organ dieser Gruppe von Dichtern gab Arnim 1808 die Zeitung für Einsiedler heraus. Uhland und Kerner erklärten sofort ihre be-

geisterte Zustimmung. Es sollte darin die Alltäglichkeit bekämpft, manches alte Meisterwerk zu Ehren gebracht, das Nationalbewußtsein gestärkt werden. Es erschienen darin die Studien von Jakob Grimm über altdeutsche Sage und Poesie, Uhlands erste Lieder, Görres' Abhandlung über das Nibelungenlied, Übersetzungen von Wilhelm und Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Lieder von Arnim und Aussprüche von Hölderlin. Die Buchausgabe der Zeitung für Einsiedler, die Arnim herausgab, führte den Titel Trösteinsamkeit.

Im allgemeinen waren die jüngeren Romantiker Erben der älteren, wollten aber die deutsche Literatur nicht durch fremdländische Einflüsse erneuern, mochten diese immerhin so großartig sein wie die Shakespeares und Calderons, sondern sie betonten die Erneuerung der vergessenen heimischen Schätze des deutschen Volksliedes, der deutschen Sage und des Märchens. So lautet denn das Schlagwort der jüngeren Romantiker: Erneuerung der altdeutschen Dichtungen. Tieck hatte dazu den Anstoß gegeben mit seiner Bearbeitung der Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter (1803), Brentano und Arnim folgten mit der Sammlung Des Knaben Wunderhorn; Görres veröffentlichte die deutschen Volksbücher 1807, die Brüder Grimm gaben die köstlichen Kinder- und Hausmärchen seit 1812 heraus.

Gemeinsam war den älteren und jüngeren Romantikern der Kampf gegen Plattheit und das kalte klassische Griechentum, aber diesen Kampf führten die jüngeren Romantiker nicht mit Kritiken, sondern mit Werken. Sie haben unserem Nationalbewußtsein in einer der schwersten Zeiten den wertvollsten Dienst geleistet, indem sie auf die heldenhaften Gestalten unserer Vorzeit und die Schätze unserer alten Dichtung hinwiesen. Die jüngeren Romantiker erschlossen erst das volle Verständnis des altdeutschen Lebens, sie entdeckten die Romantik des Rheins und wurden nicht müde ihn zu verherrlichen (Brentano). Ohne die Romantiker wäre die Poesie der Befreiungskriege undenkbar: die Romantiker erwärmten den deutschen Geist in der verhängnisvollen Zeit der dumpfen Erstarrung vor dem Kampfe. Mit des Knaben Wunderhorn und den Grimmschen Märchen begann eine Erneuerung der deutschen Lyrik, ja der deutschen Poesie im allgemeinen.

Natürlich fanden auch die jüngeren Romantiker ihre Gegner, besonders in dem braven aber nüchternen J. H. Voß. Voß lebte damals ebenfalls in Heidelberg und sah unwillig zu, wie sich hier unter seinen Augen eine Romantik bildete, die immer weitere Kreise zog. Voß verteidigte die klassische Überlieferung gegen die „welsche Klangmethode der Kanzonen und Sonette"; auch den katholisierenden Bestrebungen der Romantiker trat er entgegen. Ähnlich wie Kotzebue gegen die älteren, schrieb jetzt der philiströse Baggesen seinen Karfunkel- oder Klingelklingelalmanach. Aber mochten sich auch die Heidelberger bald zerstreuen (1808) und ihre Zeitung für Einsiedler schon nach wenigen Monaten eingehen, in ihrem Geiste schrieb Fouqué die Undine und den Zauberring, Kleist das Kätchen von Heilbronn, Arnim die Kronenwächter, und auf lyrischem Gebiete dichteten im Ton des Wunderhorns Eichendorff, Uhland, Kerner, Wilhelm Müller.

Die Tübinger Romantiker gingen von den Heidelbergern aus. Sie bedeuteten in der Entwicklung der Romantik einen weiteren Schritt vom Gelehrt-Weltbürgerlichen zum Volkstümlich-Nationalen. Besaßen bereits die Heidelberger Romantiker nicht mehr die zersetzende Schärfe der Jenaer, so waren die Tübinger sogar voll Treuherzigkeit und Ehrbarkeit. Die erst so stürmische Be-

OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

wegung war in ihnen maßvoll und abgeklärt geworden: es zeigte sich jene Entwicklung, die ich schon als charakteristisch für alle Generationen hingestellt habe. Durch des Knaben Wunderhorn und durch Grimms Schriften wurde das Talent Kerners und Uhlands geweckt, die wiederum auf Karl Mayer, Schwab, G. Pfizer und J. G. Fischer wirkten. Alle diese Dichter studierten in Tübingen und blieben in Berührung mit dieser Stadt, wo auch Uhland seinen kurzen aber herrlichen Liederfrühling erlebte; doch war, wenigstens im Anfang, der eigentliche Führer der Tübinger Dichter nicht Uhland, sondern Kerner. Diese beiden Dichter sowie Schwab u. a. hatten sich in einem handschriftlichen Sonntagsblatt vereinigt; später war Kerner der Herausgeber des Poetischen Musenalmanachs für 1812 und des Deutschen Dichterwalds 1813, die dieser Dichtergruppe als Organe dienten.

Justinus Kerner bildete mit seiner fantastischen und gespensterhaften, die Nachtseiten der Menschennatur liebenden Eigenart das Mittelglied zwischen Arnim und Uhland, „dem Klassiker der Romantik", in dem am reinsten und vollsten das Wesen dieser ganzen Gruppe von Dichtern hervortrat. Was die Schwaben gemeinsam hatten, war der lebendige Sinn für die Natur ihres Heimatlandes, die hohe ungetrübte, sittliche Lauterkeit, die edle Bescheidenheit, die Treuherzigkeit ihres Wesens, der geschichtliche Sinn, das glücklich stille und frohbewegte Innenleben, die volkstümliche Verständlichkeit, das Überwiegen des Liedes, das Beschränken auf die kleinen epischen Formen (Romanze) und das fast gänzliche Fehlen des Dramas. Sieht man von Kerner ab, so vermieden die Tübinger alles übertrieben Fantastische; Gedanke und sprachlicher Ausdruck waren bei ihnen schlicht, durchsichtig und treffend. An verstandesmäßiger Einsicht standen sie weit über den Jenaer und Heidelberger Romantikern, an neuen Ideen ebenso sehr unter ihnen, und Goethe hatte so Unrecht nicht, wenn er zwar das vorzügliche Talent der Tübinger Dichter anerkannte, aber nichts Aufregendes, nichts das Menschengeschick Bezwingendes aus diesem Kreis erwartete.

*

Die Wirkung der Gegenströmung des jungen Geschlechtes lag in folgendem: Die alte Aufklärungsliteratur wurde überwunden, und ohne Zweifel war es ein nicht minder großes Verdienst, daß die Nation durch die jungen Dichter von der fest eingewurzelten Meinung abgebracht wurde, der Künstler müsse die Griechen nachahmen, um etwas Großes zu leisten. Die Poesie schien sich unter den Händen der Romantiker plötzlich auszudehnen.

Die Klassiker hatten vor dem Komischen Halt gemacht: hier erweiterte Jean Paul sofort das Gebiet der Kunst. Die großen Weimarer Dichter hatten es vermieden, zu den Armen, Gedrückten und Elenden herabzusteigen: auch hier ließen Jean Paul und J. P. Hebel ein verklärendes Licht auf die untern Schichten des Volkes fallen. Schiller und Goethe hatten die religiöse Kulturentwicklung so gut wie ganz übersehen; die jungen romantischen Dichter Novalis, Tieck und der Theologe Schleiermacher erschlossen die Legende und machten die Religion wieder poetisch und beeinflußten damit sogar die Klassiker in der Jungfrau und im Faust. Romantische Farben leuchten gar oft in Maria Stuart und der Braut

von Messina auf. Tiefer als man oft glaubt, sind Schiller und der alte Goethe mit der Romantik verflochten.

Die Klassiker hatten nach 1786 das Mittelalter vernachlässigt; diese große Welt wurde durch Tieck, Arnim, die Grimms, Uhland u. a. mit ihren Märchen, Sagen und heimatlichen Klängen, ihren deutschen Helden, Elfen und Liedern wieder erschlossen. Die Klassiker waren, wenn man von Schiller absieht, ohne historischen Sinn gewesen. Auch hier war die Bewegung des jungen Geschlechtes von befruchtender Wirkung: die deutsche Altertumskunde wurde durch die Grimms geschaffen, F. H. v. d. Hagen gab das Nibelungenlied heraus, Görres die Volksbücher; Pertz sammelte die alten Urkunden in den Monumenta Germaniae historica; große deutsche Geschichtsschreiber entrollten Bilder aus allen Zeiten und von allen Völkern. Den Klassikern war die alt- und mittelhochdeutsche Dichtung fremd; hier drangen die jungen Dichter verständnisvoll ein. Daneben rissen Wilh. und F. Schlegel, Gries, Tieck, Eichendorff die Schranken nieder, die Deutschland von den romanischen und anderen Literaturen getrennt hatten, sie übersetzten deren Werke und verwirklichten damit erst Goethes Gedanken von einer Weltliteratur. Auch vor dem eigentlichen Gebiete der Klassiker, dem des griechischen Altertums, waren die jungen Dichter nicht willens, ehrfurchtsvoll Halt zu machen. Sie hatten nicht den Goetheschen Wunsch, bloß Homeriden zu sein: in Kleists Penthesilea 1808 brannte ein leidenschaftlich wildes Feuer, das durch eine Welt von Empfindungen von den gleichzeitig hervortretenden klassischen Dichtungen Goethes, der Pandora und der Achilleis, getrennt war.

4. Literarische Einflüsse vergangener Zeiten und fremder Völker

Wir haben in der Literatur der ersten Generation, soweit vergangene Zeiten und fremde Vorbilder in Frage kommen, fünf Haupteinflüsse zu unterscheiden: aus der mittelhochdeutschen und nordischen, aus der italienischen und spanischen Dichtung, aus der orientalischen Poesie, aus den Shakespeareschen Dramen und aus den Romanen Walter Scotts.

Die mittelhochdeutschen und nordischen Dichtungen wirkten nicht als Einzelwerke, sondern nur als Gattung. Aus Parzival, aus dem armen Heinrich, dem Nibelungen- und Gudrunlied, dem Rolandslied, aus König Rother, den Minneliedern und den Volksbüchern wurden nur allgemeine romantische Stimmungen übernommen, so von Tieck, Arnim und Ludwig Uhland. Schattenhafter noch, nur in allgemeinen Umrissen, wirkte die nordische Poesie der Edda ein, so auf Fouqué. Das charakteristische Gepräge dieser nordischen Romantik war die unangenehme Verquickung weinerlicher Stimmung mit den stark abgeblaßten Bildern nordischen Kraftheldentums. Den Zeitgenossen gefielen gerade diese weichlich romantischen Elemente, wie zahlreiche Werke der längst vergessenen Unterhaltungsliteratur beweisen.

Die italienischen und spanischen Dichtungen. Neben der Romantik nach altdeutschem Rezept kann man auch eine Romantik nach spani-

schem Rezept unterscheiden. Der Einfluß war größer, eindringender und betörender. Cervantes, Lope und Calderon waren die drei spanischen Dichter, mit denen wir zuerst durch Wilhelm Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, durch seine Blumensträuße der italienischen, spanischen und portugiesischen Literatur sowie durch sein Spanisches Theater 1803 und 1809 bekannt wurden und die auf Tieck, Brentano, Arnim, Müllner und die Schicksalsdramatiker, später auch auf Grillparzer von Einfluß waren. Ihre Bedeutung müssen wir vom Standpunkte des Kampfes gegen das Philistertum beurteilen. Die spanischen Dramen bildeten den stärksten Gegensatz zu den Dramen Kotzebues, Ifflands und aller anderen Unpoetischen, die es ums Jahr 1800 noch zu überwinden galt. Bei ihnen fand man die Verbindung des Dramatischen und des Lyrischen, die glühende Fantasie und die wundergläubige, religiöse Inbrunst.

Lope (1635 gestorben) war der Gründer des spanischen Theaters. Er war der erfindungsreichste und fruchtbarste spanische Dramatiker. Er hat etwa 1500 Stücke verfaßt. Tausend von ihnen sind verloren gegangen. Von 1823 an machte Grillparzer aus der Lektüre Lopes ein förmliches Studium. Ein Band seiner sämtlichen Werke ist mit Studien über ihn angefüllt. „Lope ist fast noch ein natürlicherer Schriftsteller als Shakespeare. Seine Kompositionen sind unwahrscheinlich, absurd und fast keines seiner Stücke aufzuführen, aber man wird durch ihn eigentlich in die Poesie eingeführt.“ „Lope ist nicht der größte Dichter, aber die poetischste Natur der neueren Zeit.“

Calderon (1681 gestorben) war als Tragiker größer als Lope — „Calderon großartiger Manierist, Lope Naturmaler“ — doch konnte er sich so wenig wie dieser den geistigen Fesseln entziehen, mit denen die Kirche und die Inquisition das spanische Geistesleben eingeengt hatten. Schelling stellte ihn über Shakespeare. Niemals, schrieb Friedrich Schlegel, ist eine verwahrloste Zeile aus seiner Feder geflossen. Uns Heutigen bleibt Calderon meist fremd durch sein Festhalten an den starren Lehren der Kirche und den spanischen Ehrbegriffen. Seine größten Dramen sind: Das Leben ein Traum, Die Andacht zum Kreuze, Der standhafte Prinz, Über allem Zauber Liebe, Der Arzt seiner Ehre. Zwölf seiner geistlichen Spiele übersetzte Josef von Eichendorff 1846.

Cervantes (1616 gestorben) hat unsterblichen Ruhm durch seinen Roman: Sinnreiche Geschichte des Junkers Don Quijote von La Mancha erworben (von Tieck 1799 übersetzt). Es ist der erste Roman der Weltliteratur, der das Leben der Wirklichkeit realistisch darstellt. Auch in der spätesten Zeit werden Don Quijote und Sancho Pansa zwei nie veraltende Gegensätze bleiben. Den Romantikern war der Roman Don Quijote mit der Vermischung von Erzählung und Lyrik, der Ironie, die über dem ganzen schwebt, neben Goethes Meister das lieblichste Buch der Weltliteratur und das Musterbild aller Romane.

Von italienischen Dichtern waren Dante, Ariost und Tasso von Einfluß. Auch die Kenntnis dieser Dichter wurde uns durch die Schlegel vermittelt. Wilhelm bot in den Blumensträußen italienischer, spanischer und portugiesischer Literatur Balladen, Kanzonen und Sonette von Dante, Sonette und Madrigale von Petrarca, den ersten Gesang aus dem Rasenden Roland, Teile aus dem Amyntas, aus dem Pastor Fido usw.

Dante, der große Florentiner Dichter der dämmerumhüllten Zeit vor der eigentlichen strahlenden Wiedergeburt der Künste (1321 gestorben), ist an der Spitze zu nennen. Er war der unsterbliche Dichter des allegorischen Gedichtes: Die göttliche Komödie. Comedia wird dieses Epos nach mittelalterlichem Sprachgebrauch genannt, weil es tragisch anhebt und versöhnend endet; die Nachwelt setzte das Beiwort göttlich hinzu. Die Dichtung schildert in Terzinen die Wanderung Dantes durch die Hölle, durch die Büßungswelt und durch das Himmelreich, die Dante, wie er erzählt, in der österlichen Zeit des Jahres 1300 unternommen habe. Die Hölle erscheint als ungeheurer Trichter in der Tiefe der Erde, der Ort der Läuterung

als riesiger Berg auf einer Insel, der Himmel als siebenfaches Gewölbe. Durch Hölle und Büßungswelt wird der Wanderer von dem im Mittelalter in dem höchsten Ansehen stehenden römischen Dichter Virgil geleitet, durch das Paradies von dem seligen Geist seiner früh verklärten Jugendgeliebten Beatrice. Das Epos ist groß durch seine Anlage und Fantasie, durch seine Zusammenfassung des gesamten mittelalterlichen Wissens und durch die gewaltige Stärke des Charakters, die aus ihm spricht. Übersetzungen von Philalethes (König Johann von Sachsen), Kannegießer, Streckfuß, Gildemeister und Zoozmann.

Ariost (1533 gestorben) ist mit seinem Epos: Der rasende Roland zu nennen. Es ist keine einheitliche Dichtung, sondern eine Zusammenflechtung zahlreicher, durch höchste Schönheit und Lebhaftigkeit der Darstellung ausgezeichneter Einzeldichtungen. In dem Werk laufen so recht nach der Herzenslust der Romantiker zahlreiche Liebesnovellen nebeneinander her, von denen jede einzelne ein Gewebe von bunten Szenen ist. Gerade durch die Mannigfaltigkeit und lose Form ward der rasende Roland den Romantikern lieb.

Tasso (1595 gestorben), der hervorragendste Dichter der italienischen Spätrenaissance, ist als Verfasser des Befreiten Jerusalem von Einfluß gewesen (übersetzt von Gries). Hier fesselte die Romantiker das religiöse Moment, die hohe Friedlichkeit eines gläubigen Gemüts, das zarte Gefühl ritterlicher Liebe und die romantische Schilderung der Wundergärten und der verzauberten Wälder.

Von der Nachahmung der Spanier und Italiener stammte die Vorliebe der Dichter für südliche Strophenformen, für das Sonett, die Stanze, die Kanzone, die Terzine, die Glosse, das Madrigal, deren klingende Formen die Romantiker häufig anwendeten.

Die orientalischen Dichtungen. Auch die orientalische Dichtung wurde uns durch die Schlegel erschlossen. Allerdings war bereits früher bei Gottfried Herder schon ein Einfluß der orientalischen Poesie zu erkennen. Goethe, Hammer-Purgstall, Platen, Rückert, Hauff, Heine, Schefer, Daumer, Bodenstedt und Fulda zeigten später den Einfluß der orientalischen Dichtung, teils in Werken, die innerlich den Geist der orientalischen Poesie angenommen hatten, teils in Werken, die bloß morgenländisch gefärbt waren.

Die Shakespeareschen Dramen. Zu einem weltumfassenden Einfluß kommen wir jetzt, wenn wir an Shakespeares Dramen rühren. „Ich erinnere mich nicht", schreibt Goethe, „daß ein Buch, ein Mensch oder irgend eine Begebenheit des Lebens so große Wirkungen auf mich hervorgebracht hätten, als Shakespeares Stücke. Sie scheinen ein Werk eines himmlischen Genius zu sein, der sich den Menschen nähert, um sie mit sich selbst auf die gelindeste Weise bekannt zu machen. Es sind keine Gedichte! Man glaubt vor den aufgeschlagenen, ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert." „Man kann über Shakespeare gar nicht reden, es ist alles unzulänglich." „Es ist über Shakespeare schon soviel gesagt, daß es scheinen möchte, als wäre nichts mehr zu wünschen übrig; und doch ist dies die Eigenschaft des Geistes, daß er den Geist ewig anregt."

Shakespeares Werke der frühen Zeit (1588 bis 1593): Komödie der Irrungen, Titus Andronikus, Romeo und Julie, König Heinrich VI., Richard III.
Erste Werke der reifen Zeit (1593 bis 1596): Richard II., Sommernachtstraum, Zähmung der Widerspenstigen, Kaufmann von Venedig, König Johann.
Werke der Komödienzeit (1597 bis 1600): Heinrich IV., Die lustigen Weiber von Windsor, Heinrich V., Viel Lärm um nichts, Was Ihr wollt.

Werke der düsteren Zeit (1600 bis 1608): Cäsar, Hamlet, Othello, Lear, Macbeth, Antonius und Kleopatra, Koriolan, Timon von Athen.

Werke der letzten Zeit (1608 bis 1613): Cymbeline, Wintermärchen, Sturm.

Der erste, der Shakespeares Größe in Deutschland voll erkannt hat, war Lessing in den Briefen die neueste Literatur betreffend 1759. Im allgemeinen ist jedoch zu sagen, daß Lessing nur gelegentlich über Shakespeare, und zwar nur über einige Trauerspiele (Romeo, Othello und Richard III.), aber über kein Lustspiel spricht. Demungeachtet blieb Lessings Anregung für die Folgezeit unberechenbar wichtig. Nach Lessing kam Herder; von Herder wurde Goethe in das Verständnis Shakespeares eingeführt; durch ihn die übrigen; den Dramatikern der Sturm- und Drangperiode (Lenz, Klinger, Müller, Wagner, dem jungen Schiller) ward Shakespeare der Inbegriff der Poesie.

Kein anderer ausländischer Dichter hat Shakespeare an Stärke und Tiefe der Einwirkung auf unser Schrifttum übertroffen. Wieland hatte 1762 bis 1766 die erste Shakespeareübersetzung veröffentlicht, die Eschenburg 1775 bis 1782 verbesserte und vollendete. Die Übersetzung war jedoch unvollständig, ungenau und in Prosa geschrieben. Gottfried August Bürger bemühte sich ebenfalls um den Dichter. Doch den deutschen Shakespeare hat uns erst Wilhelm Schlegel gegeben, wie uns Luther die deutsche Bibel, wie uns, allerdings nur in bedingter Weise, Joh. Heinr. Voß den deutschen Homer gegeben hat. Schlegel übersetzte nicht nur im Versmaß des Urbildes, sondern beobachtete auch für seine Zeit die größte Treue des Sinnes, des Stiles, des Tones und der Farbe. Er war im einzelnen bis auf die Zahl der Verse genau, traf wunderbar auch den Geist des Briten und paßte ihn dem Genius der deutschen Sprache an. Mit dieser Übersetzung erlangten wir einen ungeheuren Vorteil über die eigenen Landsleute des Dichters, die Engländer, denn Shakespeare ist nach 300 Jahren den modernen Engländern oft unverständlich, während uns Deutschen durch die viel jüngere Schlegelsche Übersetzung Shakespeare durchaus lebendig und modern vorkommt.

Schlegel begann 1796 sein Übersetzungswerk mit Romeo und Julie; von 1797 bis 1801 veröffentlichte er 16 Dramen in 8 Bänden, denen er 1810 noch ein 17. Drama hinzufügte. In dieser unvollendeten Gestalt ließ er das Werk. Schlegel hatte erhebliche Schwierigkeiten zu überwinden, am meisten bei König Heinrich IV. und bei Hamlet. Stundenlang saß er oft über einem einzigen Wort. Von Schlegel rühren folgende Übersetzungen her: Romeo und Julie, Sommernachtstraum, Julius Cäsar, Was Ihr wollt, Hamlet, Der Sturm, Der Kaufmann von Venedig, Wie es Euch gefällt, König Johann, König Richard II., König Heinrich IV. (2 Teile), König Heinrich V., König Heinrich VI. (3 Teile), König Richard III.

Fünfzehn Jahre, von 1810 bis 1825, blieb das große Übersetzungswerk in dieser unvollendeten Gestalt. Der Verleger gewann für die Fortsetzung Ludwig Tieck 1825, der die Absicht kundgab, die Übersetzung zu vollenden. Doch geriet das Ganze auf Jahre hinaus wieder ins Stocken, bis Graf Wolf Baudissin in Dresden als Mitarbeiter gewonnen wurde. Ihm trat zur Seite Tiecks hochbegabte Tochter Dorothea. Die beiden führten das Werk zu Ende; Tieck empfing die Ehre und das Honorar dafür, daß er seinen Namen herlieh und eine Überprüfung

vornahm. Die Übersetzung müßte mit vollem Recht die Schlegel-Baudissinsche heißen. Baudissin hat 13 Stücke übersetzt (Heinrich VIII., Maß für Maß, Antonius und Kleopatra, Titus Andronikus, Komödie der Irrungen, Troilus und Cressida, Lustige Weiber von Windsor, Othello, König Lear, Verlorne Liebesmüh, Viel Lärm um nichts, Zähmung der Widerspenstigen, Ende gut, alles gut), Dorothea hat 6 Dramen übersetzt (Koriolan, Macbeth, Wintermärchen, Timon, Die beiden Veroneser, Cymbeline).

Schlegel überragte Baudissin und Dorothea um ein Bedeutendes (am vortrefflichsten waren Schlegels Übersetzungen von Hamlet, Cäsar, Kaufmann, Sommernachtstraum); Baudissin bot eine achtungswerte, Dorothea eine nicht immer zulängliche Leistung. Das dichterisch Beste, das sie zu geben hatte, findet sich im Wintermärchen; Macbeth und Koriolan waren minderwertig.

Mit Shakespeares Namen sind auch in der Folgezeit eine Reihe der Namen unserer besten Übersetzer verknüpft. Es seien folgende genannt: Georg Herwegh (Lear, Widerspenstige, Veroneser, Komödie der Irrungen, Troilus und Cressida), Otto Gildemeister (Heinrich VIII., Koriolan, Verlorne Liebesmüh, Cymbeline), Paul Heyse (Antonius und Kleopatra, Timon), Adolf Wilbrandt (Viel Lärm um nichts), Hermann Kurz (Die lustigen Weiber von Windsor), ferner Friedrich Bodenstedt, Franz Dingelstedt, Wilhelm Jordan, Karl Simrock und Öchelhäuser. Nach einer hundertjährigen Periode reichster deutscher und englischer Shakespeareforschung gab Hermann Conrad im Jahr 1905 eine Revision des Textes der Schlegel-Tieckschen Übersetzung heraus.

Shakespeares Einfluß war dauernd der tiefste und nachhaltigste, vorübergehend waren manche spätere ausländische Dichter (Scott, Byron, Dickens) von stärkerer Bedeutung. Im ganzen betrachtet, schwindet, an Shakespeare gemessen, der Einfluß jedes anderen ausländischen Dichters, und sei er selbst so beträchtlich, wie der, den W a l t e r S c o t t von 1815 bis 1830 ausgeübt hat.

Walter Scott (1771 bis 1832), dieser mit herrlicher Erfindungsgabe und Schilderungskunst ausgestattete schottische Dichter, der sich an der deutschen Literatur gebildet hatte, an Bürger und Goethe, war der Schöpfer des historischen Romans sowohl in England wie in Deutschland. Seine geschichtlichen Romane, etwa 70 an der Zahl, wurden auch bei uns vielfach nachgeahmt (Hauffs Lichtenstein, Wilibald Alexis' Walladmor). Ihre Vorzüge lagen in der Lebendigkeit der Darstellung, mit der längst vergangene Zeiten vergegenwärtigt wurden, in der interessanten Verwicklung, ferner in der peinlichen Genauigkeit der Sittenschilderung, und in den farbenreichen Darstellungen des schottischen Hochlandes mit seinen weiten Heiden, Seen und Mooren, mit den politischen und religiösen Kämpfen seiner Bewohner. So beliebt waren diese Scottschen Romane, daß man bei uns in Deutschland vielfach besser Bescheid wußte über König Jakob und Marquis Montrose, über den Loch Leven und Schloß Holyrood als über die Helden der vaterländischen Geschichte und die eigene Heimat. Die ersten Scottschen Romane erschienen ohne Verfassernamen; ehrfürchtig sprach man daher von dem großen Unbekannten. Es erschienen von 1814 bis 1822 folgende Hauptwerke Scotts: Waverley, Guy Mannering, Der Antiquar, Das Herz von Midlothian, Ivanhoe, Kenilworth und Quentin Durward.

5. Widerspieglung der Zeit in den andern Künsten

Wie in einem mächtigen, alle Strahlen sammelnden Hohlspiegel zeigt uns die Kunst das Abbild der Zeit. Schauen wir in diesen Spiegel, dann sehen wir, daß in der b i l d e n d e n K u n s t ums Jahr 1800 die Nachahmung des

Schönheitsideales der Alten die herrschende Richtung war. Die Statuen von Canova, Thorwaldsen und Dannecker, die Bilder von Jakob Carstens und J. A. Koch, die Nachbildungen langschenkliger griechischer Gestalten waren derselben klassizistischen Kunstanschauung entsprungen wie Goethes Achilleis und Helena. Die bildende Kunst, so lautete Goethes Meinung, ist wie das Werk des Homeros griechisch geschrieben, und der betrügt sich, der glaubt, sie sei deutsch. Schon bei der Schilderung des literarischen Lebens stellten wir den Einfluß der griechischen Kunst auf Maler und Bildhauer der Zeit dar. Der Widerspruch der jungen romantischen Dichter gegen die Kunstbehandlung der älteren Generation war geradezu auf dem Umweg über die bildende Kunst hervorgetreten. Wackenroder und Tieck, die beiden Pfadfinder der neuen Kunstbehandlung in der Dichtung, waren bei der Schilderung ihrer Wanderung durch Franken 1793 auch für die Malerei Verkünder eines neuen Schönheitsideals und einer Verschmelzung von Religion und Kunst. Von den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und von Sternbalds Wanderungen flutete auch in die Malerei ein Strom neuer Anschauungen. Beide Schriften waren in ihrem Grundzug malerisch empfunden, beide waren voll von Schilderungen alter, giebelreicher Städte, dämmriger Dome, geheimnisvoller Waldtäler, romantischer Landschaften. Was die Dichter nur mit der Fantasie malen konnten, das malte zuerst der Hamburger Philipp Otto Runge (geb. 1777) mit Pinsel und Palette. Runge war voll Verachtung der „erbärmlichen" Aufklärung, er war gründlich den Weimarer klassizistischen Anschauungen abgeneigt und von schwärmerischer Religiosität erfüllt. In seinen Bildern kam es ihm wesentlich auf Erregung einer Stimmung an. In seiner Vorliebe für Symbole, für Beseelung der Natur und für die Wunderwelt des Märchens war Runge der eigentliche Maler der Romantik. Neben ihm ist der Dresdner Kaspar David Friedrich (1774 bis 1840) zu nennen, der vielfach ähnliche Stoffe malte: zwei Männer in Betrachtung der aufgehenden Mondsichel, ein Winterabend mit einer verfallenen Kapelle, die Ruine eines Klosters in nächtlicher Beleuchtung, ein Kruzifix auf einem Tannenhügel. In den Werken dieser bildenden Künstler trat die Vorliebe für das deutsche Mittelalter und die Geheimnisse des christlichen Glaubens bedeutsam hervor. Die Dichter schwärmten für Albrecht Dürer, obschon sie von dessen herber strenger Art keinen rechten Begriff hatten. Die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée in Köln sammelten aus aufgehobenen Klöstern und verlassenen Kirchen emsig mittelalterliche Bilder. In den Jahren 1808 bis 1810 wanderten Overbeck, Schadow, die beiden Brüder Veit, Schnorr und andere jüngere Künstler auf der Suche nach neuen Vorbildern nach Rom. Herz, Seele und Empfindung, so lehrten sie, seien die für den Künstler entscheidenden Elemente. Als das Mittel zu ihrer notwendigen Bereicherung und Läuterung betrachteten sie die Religion. In dem verlassenen Kloster von San Isidoro in Rom hausten sie, mit Unrecht verächtlicher Weise Nazarener genannt, vertieft in das Studium der vorraffaelischen Maler, in deren Werken sie die Würde des Menschen noch in voller Kraft ausgedrückt fanden. Wie die Dichter der Generation verachteten auch die jungen Maler die platte Wirklichkeit, versenkten sich in die Geheimnisse des Christentums, erstrebten die künstlerische Darstellung einer Wunderwelt, durchwaltet von allen Mächten des Märchens, des Traumes und der Religion, erfüllten sich mit katholischen und deutsch-mittelalterlichen Vor-

stellungen und waren friedliche und begeisterte Künstler. Allerdings bestand zwischen der romantischen Bewegung in der Malerei und in der Poesie ein Unterschied. Die Begeisterung für Taten und Werke des Mittelalters war zwar die gleiche, aber die romantische Malerei bediente sich zur Verherrlichung des deutschen Mittelalters der italienischen Formensprache und strebte durch die Verbindung von Dürerschem Gehalt und Raffaelschen Ausdrucksmitteln nach der Erreichung von etwas Unmöglichem.

In den Kreis der Maler von San Isidoro kam 1811 Peter Cornelius. Den großen Philosophen seiner Generation wesensverwandt, trachtete er nach den höchsten Aufgaben der monumentalen Malerei (Fresken in der Ludwigskirche, Entwürfe zu dem unausgeführten Campo Santo der Hohenzollern in Berlin, die vier apokalyptischen Reiter). Die Form der Corneliusschen Kunst war die der italienischen Schule, doch war sie von deutschem Ernst durchdrungen. Die Farbe fehlte, die Linie herrschte vor. Glühend und strenge, klar und fest, war Cornelius' Losung. Aber nur in seinen Entwürfen groß, blieb der Meister bei der Ausführung seiner Freskengemälde hinter den Ideen, die er verfolgte, zurück. Unwillig sagte später Ludwig der Erste: Ein Maler muß malen können.

Gleichwohl war das Schaffen von Peter Cornelius der ragende Gipfel in der bildenden Kunst der ersten Generation; seine Mitstrebenden erreichten ihn nicht; die Lebens- und Kunstauffassung namentlich Overbecks verengt sich später mehr und mehr. Wie in der Literatur nach der gedankenreichen, schwerverständlichen, philosophischen älteren Romantik der beiden Schlegel und Novalis die beschaulichere, mildere, volkstümlichere, historische Romantik der schwäbischen Poeten Uhland, Kerner, Schwab und Mayer kam, so folgte auch auf Cornelius die sanftromantische, weltflüchtige, gefühlvolle, allzu gefühlvolle, leere Kunst der Düsseldorfer mit ihren Aschenbrödeln, Genoveven, Rotkäppchen, mit ihren Walter Scottschen, Goetheschen und geschichtlichen Motiven, und wie endlich die Poesie der Romantik zu der Trivialromantik eines Fouqué, Isidorus Orientalis, Theodor Hell und Ed. Gehe herabsank, so ward auch in der bildenden Kunst die Malerei der Düsseldorfer schließlich zu einer leeren, spielerischen, süßlichen und sentimentalen Darstellung von Rittern, Mönchen, Edelfrauen und Knappen.

*

Man vermag viel zur Charakteristik einer bestimmten Generation zu gewinnen, wenn man sich, gleichwie die Reihe der bildenden Künstler, so auch die Reihe der hervorragendsten Schauspieler vergegenwärtigt, die bei einer Generation besonders beliebt waren. Ein großer Schauspieler, hat man mit Recht gesagt, ist derjenige, der sich als erster auf der Bühne in der Erscheinung zeigt, in der die Generation sich selbst am liebsten sehen möchte. So können wir aus der Generation auf die Schauspieler und umgekehrt aus den Schauspielern auf die Generation Schlüsse ziehen.

Die erste Generation hatte vier charakteristische Schauspieler: Sofie Schröder, Pius Alexander Wolff, Eßlair und Ludwig Devrient. Die drei ersten waren Vertreter des Weimarer klassischen Kunststils, Ludwig Devrient war der Schauspieler der Romantik.

Unermeßlich waren Goethes Verdienste um die Idealisierung des deutschen Theaters gewesen. Er hatte Schauspieler und Publikum zum edleren Genuß der Kunstwerke erzogen; er hatte das Theater über eine bloße Stätte des Vergnügens und der Aufregung erhoben; er hatte Dramen vornehmen Stils in ruhig schöner Würde darzustellen gelehrt. Der Goethesche oder Weimarische Stil verlangte im Sprechen mehr Schönheit als Wahrheit und forderte vom Schauspieler, den er als bildenden Künstler ansah, Unterordnung unter die Regeln der griechischen Plastik. Goethes Lieblingsschüler war P. A. Wolff; die höchste Vollendung aber erreichte der Weimarer Kunststil in der heroischen Darstellungsweise Sofie Schröders (Kleopatra, Medea, Lady Macbeth, Isabella), obschon die Schröder niemals Goethes Unterweisung empfangen hatte und auch nur wenig äußere Vorzüge besaß. Das männliche Heldenbild der Zeit verkörperte der hohe, stimmgewaltige Eßlair (Orindur, Karl Moor), jedoch schon mit einem Zug nach der tragischen Manier. Der bedeutendste Charakterdarsteller der Zeit war Ludwig Devrient, ein vulkanisches, sich selbst frühzeitig verzehrendes Genie, meist nur in Bruchstücken einer Rolle, selten in einer ganzen Rolle groß (Shylock, Franz Moor, Falstaff, Lear).

Im Ganzen zeigte die deutsche Bühne in dieser Generation das Bild schöner Unwahrheit der Darstellung. Man darf nicht denken, daß die Darstellung der klassischen Dramen in der Zeit der Schiller, Goethe und Grillparzer hervorragend gewesen wäre. Neun Zehntel des Spielplans gehörten der Posse und dem bürgerlichen Drama; ein Zusammenspiel im modernen Sinn war nur vereinzelt zu treffen, Kostüm und Dekoration waren unecht und ärmlich. Schreyvogel in Wien und Ludwig Tieck in Dresden waren die wichtigsten Dramaturgen der ersten Generation.

*

Etwas länger wird uns die Widerspieglung der Zeiteinflüsse in der M u s i k beschäftigen. Der Chorführer eines neuen musikalischen Zeitalters, Ludwig van B e e t h o v e n, 1770 bis 1827, war der erste Dichter in Tönen, der in weltlichen Werken seelische Probleme tiefster Art behandelt hat. Seine Sinfonien offenbarten die neue Weltanschauung. In ihm lebte die trotzige Kraft der napoleonischen Zeit. „Schade, daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde Napoleon doch besiegen." Beethovens Werke haben wie die Schillers oder Heinrichs von Kleist (Penthesilea, Hermannsschlacht) einen heldenhaften Zug. „Die meisten Menschen sind gerührt, aber das sind keine Künstlernaturen, dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen." Beethovens hervorstechendste Merkmale sind die Männlichkeit, der sittliche Zug, der Charakter, das Titanenhafte, gepaart mit tiefstem Gemüt. Keiner erhebt so wie er, aber keiner ergreift auch so wie er. Seinen Charakter verpflanzte er in die Musik und erhob die musikalische Sprache aus schön bewegten Klängen zum tönenden Sinnbild des Größten und Höchsten, das es unter dem Himmel gibt.

Ungeheuer war die Entwicklung, die Beethoven durchgemacht hat. Die bedeutendsten Werke seiner e r s t e n Periode, die Oper Fidelio und die Eroicasinfonie 1804, die fast gleichzeitig mit Schillers Tell entstanden, trugen einen glänzenden, ritterlichen Charakter; sie atmeten hellste Kraft und Siegesfreude. Fidelio insbesondere, das hohe Lied der weiblichen Treue, führt von schlichten Anfängen zu

den Höhen der Menschheit. Die großen Sinfonien der zweiten Periode Beethovens, die C moll-Sinfonie (Schicksalssinfonie), die siebente und achte Sinfonie waren in jener Zeit der beginnenden Ertaubung Beethovens geschrieben, da er mit dem Schicksal im Kampf lag, und so wogen sie denn mit erschütternder Gewalt aus den Urtiefen der Seele. „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen", sagte Beethoven von der Schicksalssinfonie, „ganz niederbeugen soll es mich nicht." Bewundernswert war die Titanenkraft, die alle Formen zu sprengen droht; bewundernswerter die geistige Kraft, die die ringenden Mächte der Menschenseele unter das Gesetz der Schönheit und Harmonie zu beugen weiß. Und in den Werken der dritten Periode endlich, in der neunten Sinfonie, in der Missa solemnis 1823 und in den fünf Quartetten, in dem „letzten" Beethoven, haben wir nach all den furchtbaren Kämpfen ein höchstes, mächtigstes Schauen des letzten Grundes aller Dinge. An dieser einzig großen Künstlererscheinung werden wir der Tatsache bewußt, daß höchste Künstlerschaft nur bei höchster Charakterkraft zu finden ist, und daß Beethoven, der an läuternder erzieherischer Bedeutung alle anderen Musiker nach ihm überragt, nur deshalb so einzig ist, weil er als Mensch ebenso groß war wie als Künstler.

Zum Aufschwung der patriotischen Dichtung im Jahr 1813 sehen wir in musikalischer Hinsicht in dem fast gleichzeitigen Aufblühen des Männergesanges eine verwandte Erscheinung. Der Chorgesang wurde von nun an zum Träger nationaler Ideale, und über drei Zeitgeschlechter hin ward das deutsche Lied die Zuflucht aller nationalen Hoffnungen und Wünsche.

Mächtig war die Einwirkung der romantischen Poesie auf die Musik. „Hölderlin, Tieck, Novalis beginnen jene neue Lyrik, die den Überschwang des Gefühls, die gegenstandlose Macht der Stimmung, die aus dem Innern des Gemüts selber aufsteigt, die unendliche Melodie einer Seelenbewegung ausdrückt, die wie aus unbestimmten Fernen kommt und in sie sich verliert." In der Musik, nicht in der Dichtung, kam die Romantik an ihr Ziel. Nicht müde wurden die Romantiker, die Musik zu preisen. Novalis, Hölderlin, Tieck, Brentano strebten nach rein musikalischen Wirkungen der Sprache, nach einem „Musizieren in Worten", wie in den Hymnen an die Nacht, in Heinrich von Ofterdingen und anderen Werken. „Musik setzt das Universum mit uns in unmittelbare Berührung. Musik ist die romantischste der Künste, ja eigentlich die einzige wahrhaft romantische." „Schläft ein Lied in allen Dingen — die da träumen fort und fort — und die Welt hebt an zu singen — triffst du nur das Zauberwort."

Von dem Eindringen des romantischen Geistes in die Musik datiert eine Veränderung des musikalischen Schaffens. Die dichterische Romantik entdeckte auch für die musikalische Empfindung die Poesie des Waldhorns, der Harfe, der Laute und des Volksgesanges, die Poesie der Bäche, der rauschenden Brunnen und Linden, die Poesie der Elfen, Nixen und Geister, die Poesie des Forsthauses, der Mühle und des Fischerhauses, die poetischen Eigenschaften der Gespenster und der Naturmächte. Das Schwergewicht legte die Romantik auf die Melodie. Zwei große musikalische Romantiker sind hier zu nennen: Franz Schubert und Karl Maria von Weber. Franz Schubert 1798 bis 1828 war der Meister des romantischen Liedes (Erlkönig, Heideröslein, Die schöne Müllerin, Winterreise, Prometheus, Gesang der Geister über den Wassern). Aus Schuberts reichquellen-

den Liedern tönte wie aus den Dichtungen der Romantiker, nur unendlich viel reiner und weicher, die Sehnsucht nach der „blauen Blume." Schuberts Schaffen hatte etwas Triebartiges in dem Reichtum und der Schnelligkeit der Hervorbringung. Früh schied er dahin. In manchen Zügen mahnte Schubert an Novalis, in anderen an Hölderlin. Der andere große Romantiker, K. M. von Weber 1786 bis 1826 war der Schöpfer der romantischen Oper. Bei ihm war am deutlichsten zu sehen, wie die dichterische Anregung zur Entdeckung ganz neuer musikalischer Klangfarben in der Instrumentation geführt hat. Der Freischütz 1821, neben Kätchen von Heilbronn das schönste und populärste Werk der Romantik, vermählte reale volkstümliche Elemente auf reizende Art mit fantastischen Elementen der deutschen Sage. Webers Preziosamusik mit ihren spanischen Weisen und Zigeunermelodien war die Parallelerscheinung zu Tiecks und Schlegels Übersetzungen aus dem Spanischen. Webers Euryanthe 1824, die erste Oper aus der großen Gruppe von Ritteropern, die in Tannhäuser und Lohengrin gipfelt, war das glänzende Gegenstück zu den Ritterromanen Fouqués, entwicklungsgeschichtlich dabei als Übergangsform zum Musikdrama wichtig. Webers Oberon 1826 verschmolz die Elfenwelt aus Shakespeares Sommernachtstraum mit dem romantischen Zauber des Rittertums und des Orients.

In Musik, Dichtung und bildender Kunst haben wir in der ersten Generation dasselbe Bild: überall flüchten die Künstler aus der trüben Gegenwart zu glücklichen Traumgebilden. Auch der Ausklang und das spätere Wiedererwachen der Romantik ist in der Musik zu verfolgen. Zu Ludwig Uhlands kräftigen Balladen haben wir in Karl Löwes Balladenkompositionen (Edward, Erlkönig, Der Wirtin Töchterlein, Der Nöck) die wesenverwandte Erscheinung. Marschners derbe, schon etwas handwerksmäßige Romantik zeigt in dem Templer und der Jüdin den Einfluß der Romane von Walter Scott auch auf die Musik. Spohr mit seinen gleitenden, weichen, tränenreichen Melodien (Zemire und Azor 1819, Jessonda 1823) entsprach dem schwächlichen Ausklang der Romantik in den Dichtungen von Fouqué, Theodor Hell und Friedrich Kind.

Die Vorläufer der Generation

Friedrich Hölderlin

Der Landsmann Schillers, der zartbesaitete Schwabe Friedrich Hölderlin, stand so recht in der Mitte zwischen der klassischen und der romantischen Generation, und an diesem Gegensatz ist er mit zu Grunde gegangen. Der Schüler Schillers, ja Klopstocks, der gesungen hatte:

Mich verlangt ins beßre Land hinüber,
Nach Alkäus und Anakreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber
Bei den Heiligen in Marathon,

er war doch alles andere, aber kein klar und fest gestaltender Klassiker. Äußerlich bewahrte Hölderlin die klassische Form, innerlich näherte er sich den Romantikern: wie diese verzehrte er sich in maßloser Sehnsucht nach etwas Fernem, nur daß dies bei ihm das Altertum und nicht das Mittelalter war; wie die Romantiker

mißachtete er die Wirklichkeit und drängte sein Ich stark hervor; aber noch fehlte ihm ganz das Gefühl der schrankenlosen Willkür und die Ironie der späteren Romantiker.

Friedrich Hölderlin wurde 1770 in dem Städtchen Lauffen am Neckar in Württemberg geboren. Er war der Sohn eines Klosterhofmeisters. Einsam grübelnd und träumend verlebte er in einer landschaftlich bezaubernden Umgebung seine Jugend. In dem altberühmten protestantischen Stift Tübingen litt er unter dem starken geistigen Druck, der dort herrschte, doch füllten hier auch zum ersten Mal die großen, goldenen Worte vom griechischen Altertum mit ahnungsvollem Schauer sein Herz. Hegel und Schelling waren seine Studiengenossen. Früh begann Hölderlin zu dichten. Sein Wunsch, in die Nähe Schillers, seines vielbewunderten Vorbildes, zu kommen, ging 1793 in Erfüllung. Charlotte von Kalb wählte auf Schillers Vorschlag Hölderlin zum Hofmeister für ihren Sohn; bei gelegentlichen Besuchen von Schloß Waltershausen aus genoß Hölderlin in Jena und Weimar den Umgang mit Schiller, Goethe, Herder und Fichte, doch war dieser Umgang für den einsamen Jüngling kein Weg zur Klärung: „Die Nähe der wahrhaft großen Geister und auch die Nähe wahrhaft großer selbsttätiger mutiger Herzen schlägt mich nieder und erhebt mich wechselweise, ich muß mir heraushelfen aus Dämmerung und Schlummer, halbentwickelte, halberstorbene Kräfte sanft und mit Gewalt wecken und bilden, wenn ich nicht am Ende zu einer traurigen Resignation meine Zuflucht nehmen soll.“ Und ein andermal schreibt Hölderlin aus der Überfülle eines schüchtern-stolzen Jünglingsherzens an Schiller: „So lang ich vor Ihnen war, war mir das Herz fast zu klein, und wenn ich weg war, konnt' ich es nicht mehr zusammenhalten.“

1795 wurde Hölderlin Hofmeister im Hause des Bankiers Jakob Gontard in Frankfurt a. M. Die Jahre in diesem Hause 1796 bis 1798 waren für Hölderlin als Dichter und Menschen von entscheidender Bedeutung. In Frau Susette Gontard, die er nach einer Frau in Platons Gastmahl „Diotima“ nannte, fand er eine wahrhaft griechisch gestimmte, ihm verwandte Seele von hoher Bildung des Geistes und Gemütes. Susette teilte Hölderlins Begeisterung für das Große, seine Liebe zur Kunst, seine reine hohe Weltauffassung. Hölderlin selbst bezeichnete sein Verhältnis zu Susette-Diotima als eine ewige heilige fröhliche Freundschaft. Diese Freundschaft brachte ihm unverlierbares Glück und reifte Hölderlins Dichtung. Wie die Herzenstragödie endete, ob die Eifersucht des Bankiers auf das Verhältnis gelenkt wurde, ob die Beiden von dem Gatten überrascht wurden, ob er Hölderlin durch einen rohen Zornesausbruch in Gegenwart Diotimas beschimpfte und dieser danach für immer das Gontardsche Haus verließ: das soll uns hier nicht kümmern. Wichtiger und überzeugender ist es, in der Glut der Leidenschaft und in der Notwendigkeit, sie vor aller Welt verschweigen zu müssen, die Ursache der Entfernung Hölderlins aus dem Gontardschen Hause zu erblicken. Nach der Trennung von Diotima schrieb der Dichter in einem Briefentwurf an die geliebte Freundin:

> „Hätte ich mich zu Deinen Füßen nach und nach zum Künstler bilden können, in Ruhe und Freiheit, ja ich glaube, ich wäre es schnell geworden, wonach in allem Leide mein Herz sich in Tränen und am hellen Tage und oft mit schweigender Verzweiflung sehnt. Es ist wohl der Tränen alle wert, die wir seit Jahren geweint, daß wir die Freude nicht haben sollten, die wir uns geben können, aber es ist himmelschreiend, wenn wir denken müssen, daß wir beide mit unseren besten Kräften vielleicht vergehen müssen, weil wir uns fehlen! . . . Du auch, Du hast immer gerungen, Friedliche! um Ruhe zu haben, hast mit Heldenkraft geduldet, und verschwiegen, was nicht zu ändern ist, hast Deines Herzens ewige Wahl in Dir verborgen und begraben, und darum dämmert's oft vor uns, und wir wissen nicht mehr, was wir sind und haben, kennen uns kaum noch selbst; dieser ewige Kampf und Widerspruch im Innern, der muß Dich freilich langsam töten, und wenn kein Gott ihn da besänftigen kann, so hab' ich keine Wahl, als zu verkümmern über Dir, oder nichts mehr zu achten als Dich und einen Weg mit Dir zu suchen, der den Kampf uns endet.“

Die Nachwirkung dieser schmerzlichen Ereignisse umdüsterte die Seele Hölderlins. Mit „furchtbarer Ausschließlichkeit“ blieb sein Blick auf das Verhältnis zu Diotima gerichtet. Unter ihren Augen war der Roman Hyperion vollendet, nach der Trennung von ihr wendete sich

Hölderlin dem Drama Empedokles zu. Nach kurzem Aufenthalt in Homburg, wo ihm sein Freund Sinclair eine Stellung zu bereiten suchte, kehrte Hölderlin zu seiner treuen Mutter nach Nürtingen zurück. Von da ging er im Winter 1801, die Seele erfüllt von unaussprechlichem Leid, nach Bordeaux, um im Haus eines Hamburger Konsuls aufs neue Hofmeisterdienste zu tun. Als er auch hier sich nicht behaupten konnte, überkam ihn das Gefühl, daß er ein verlorener Mann sei. Längere Zeit hatten die Seinigen nichts von ihm vernommen, da trat plötzlich im Juli 1802 in das Zimmer Matthissons in Stuttgart ein abgemagerter, leichenblasser Bettler von wildem hohlen Auge. Es war Hölderlin. Er hatte Bordeaux in Verzweiflung verlassen, war dann nach damaliger Sitte größtenteils zu Fuß und zwar in voller Sonnenglut von Bordeaux nach Paris gewandert, war auf der weiteren Reise wahrscheinlich ausgeplündert und mißhandelt worden, und so war Hölderlin, der seit der Katastrophe im Gontardschen Hause schon ein unheimliches Wesen zur Schau getragen hatte, am Geist zerrüttet heimgekommen. Jedenfalls wurde er nicht durch die in Bordeaux empfangene Nachricht vom Tode Diotimas zu seiner Rückkehr nach Deutschland getrieben. Die Mutter, die Freunde nahmen sich in Liebe des Zusammengebrochenen an. Er lebte noch einige Zeit in Homburg, immer wieder — doch vergebens — zu hohem Geistesflug ansetzend. Hölderlin war erst 32 Jahr, als die Geisteskrankheit bei ihm ausbrach. Als sie wuchs, tat man ihn 1806 zu liebreicher Pflege in das Haus des Tischlermeisters Zimmer in Tübingen. Hier dämmerte Hölderlin, seiner selbst nur halb bewußt, aber immerfort dichtend und schreibend und oft Strophen von wunderbarem Klange findend, noch 36 Jahre dahin. „Er spielt und singt gern am Klavier, bis zuletzt den Klängen und Rhythmen offen, die zu vernehmen er in die Welt gekommen zu sein schien. Er sitzt in Tübingen, wo er ein stilles Asyl gefunden, im Gartenhaus des Dichters Waiblinger und schaut hinab auf die Stadt, in die er einst mit so stolzen Hoffnungen gekommen war, auf den Neckar, an dem seine dichterischen Träume begonnen hatten — das edle Angesicht nun leblos, die hohe ehrfurchtgebietende Gestalt leicht vorgebeugt: seine Gedanken wandern, wandern." Erst 1843 erlöste ihn der Tod.

Werke: Hyperion, ein Roman in Briefen 1797 bis 1799. Empedokles, ein dramatisches Bruchstück, 1799. Lyrische Gedichte, von Uhland und Schwab gesammelt und herausgegeben 1826.

Friedrich Hölderlin war eine schöne, edle Menschennatur, in deren Gemüt und in deren Kunst sich nichts Gemeines findet, als Charakter und als Dichter von unberührter Lauterkeit und Schönheit. Unendlich zarte menschliche und poetische Gaben wurden in ihm von einer gefährlichen Neigung zur Schwermut und Einsamkeit erstickt. Hölderlin besaß einen Charakter, der dem Tassos verwandt war: er ging wie der Held der Goetheschen Tragödie an der Selbstqual und am Widerstreit mit der Welt, in die er sich nicht zu finden wußte, zu Grunde. „Ernst wie das Grab sei meine Seele, heilig mein Sang wie die Totenglocke." Hölderlin war auf dem Boden der Heimat fremd. Ich kannte euch besser, sagt er von den Göttern Griechenlands, als ich die Menschen je gekannt. Hölderlin lebte mit seines Wesens bestem, unsterblichem Teil gar nicht in seiner Zeit. Seine wahre Heimat war Griechenland, jenes nie gewesene, in deutschen Dichter- und Philosophenherzen erträumte idealische Land der Schönheit, der Kunst und der verklärten Menschheit. „Es war ein unseliger Zwiespalt: in dem Land seiner Einbildung, seiner Dichtung war Hölderlin ein junger Krieger und Athlet, im Deutschland seiner Zeit war er ein Predigtamtskandidat und Hofmeister, ein unbrauchbarer noch dazu." Er fand sich, wie er selbst sagt, gleich einer Gans mit platten Füßen im flachen modernen Wasser. Hölderlin hatte in sich die große Sehnsucht der Romantiker, die nach unerreichbar hohen Zielen Hunger leidet, und diese Sehnsucht verdarb ihm das Gefühl der Gegenwart; bei den eigentlichen Romantikern ging die Sehnsucht auf das Mittelalter, bei Hölderlin auf das Altertum: Hölderlin war der Romantiker der Antike.

Dieser früheste, bleiche, ahnungsvolle Vorbote der ersten Generation hing noch mit Christian Daniel Friedrich Schubart, mit Rousseau, mit Friedrich Gottlieb Klopstock und Ossian zusammen, aber die eigentlichen Führer seiner Jugend waren die Griechen und Schiller, Schiller wenigstens in seinen Dichtungen bis zum Don Carlos. Die Gedichte aus Hölderlins erster Periode bis 1794 verrieten deutlich das Vorbild von Schillers Gedichten Resignation, Fantasie an Laura, Die Götter Griechenlands, An die Freude. Hölderlins Gedichte dieser Zeit (Hymnen an die Ideale der Menschheit) waren von blühender Beredsamkeit, der Reim herrschte vor, aber er war oft unrein, die Gedichte waren langatmige, philosophische, doch melodische Ergüsse, überreich an Begeisterung für Hellenentum, Freiheit, Freundschaft und alle höchsten Güter der Menschheit.

In seiner zweiten Periode 1794 bis 1802 rang sich Hölderlin von Schillers Vorbild los: seine Liebe zu Diotima brachte dies zu Wege, und so teilte diese denn das Schaffen ihres Dichters in zwei Abschnitte: erst die Neigung zu Diotima ließ Hölderlin selbständige poetische Formen finden, sein warmes Gefühl überwand nunmehr die philosophische Beredsamkeit von früher, er gab den Reim auf, bevorzugte die reimlose Ode in antiken Strophenformen und wurde ein Meister in ihnen. Hölderlin folgte dem Beispiel Klopstocks, als er klassische Versmaße (Hexameter, Distichon, alkäische Strophe) anwendete, doch tat er dies mit feinerem Gehör für Wohllaut und Rhythmus als der Sänger des Messias. Die sapphische Strophe verwendete er nur in einem Gedicht. Der Reifezeit Hölderlins gehören als bedeutendste Gedichte folgende an: Das Schicksalslied, Hölderlins berühmtestes Gedicht aus dem Roman Hyperion, das von Johannes Brahms komponiert, von Max Klinger radiert wurde:

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Außerdem folgende Gedichte: Einsam stand ich und sah in die afrikanischen dürren Ebnen hinaus, An den Äther. Ferner die Oden in klassischen Strophen: An die Deutschen (Klage, daß die Deutschen seiner Zeit gedankenvoll, aber tatenarm seien), Das Schicksal, Der Gott der Jugend, An die Natur, An die Parzen (Bitte an die Gewaltigen, ihm, dem Sänger, nur Einen Sommer zu reifem Gesange zu schenken), An die jungen Dichter (Mahnung, fromm wie die Griechen zu sein und immer die große Natur um Rat zu fragen), Abendfantasie (ein von leisem Schmerz durchzittertes Bild idyllischen Glücks), Rückkehr in die Heimat (ein wehmütiger Abschied von der Jugendzeit), Die Nacht (ein schönes kleines Bruchstück in Hexametern), Gesang des Deutschen, eins der schönsten Gedichte (O heilig Herz der Völker, o Vaterland!). Dazu die Lieder und Oden an Diotima: Abbitte (Heilig Wesen, gestört hab' ich die goldne Götterruhe dir oft), Der Abschied, Menons Klage an Diotima (Aber wir, zufrieden gesellt, wie die liebenden Schwäne, wenn sie ruhen am See, oder auf Wellen gewiegt, niedersehn in die Wasser).

Die einzige größere vollendete Dichtung Hölderlins ist Hyperion oder Der Eremit in Griechenland, wie Goethes Werther ein Roman in Briefen. Fünf

Fassungen und Bruchstücke liegen hiervon vor. Die wichtigsten Fassungen sind die dritte (in Schillers Neuer Thalia 1794 erschienen) und die endgültige Fassung in zwei Bänden 1797 und 1799.

Hyperion ist ein edler griechischer Jüngling, ein Dichter und zugleich ein Held. Er lebt etwa ums Jahr 1770 zur Zeit des Befreiungskrieges der Neugriechen, glüht aber für die höchsten Ideale des alten Hellas. In Smyrna erschließt ihm sein Lehrer Adamas die Geheimnisse der Natur und der Geschichte. Als Adamas ins Innere Asiens zieht, findet Hyperion einen neuen Freund in Alabanda. Als er die Insel Kalaurea besucht, lernt er ein edles griechisches Mädchen Diotima kennen. In schwärmerischer, völlig wunschloser Liebe verbringen sie ihre Tage. Plötzlich ruft ein Brief des neuen Freundes Alabanda den tatlosen Hyperion zum Kampf gegen die türkische Zwingherrschaft auf. Begeistert ergreift Hyperion die Waffen und nimmt bewegten Abschied von Diotima. Aber bald sieht er ein, daß die hohen Vorstellungen, die er sich von seinen griechischen Landsleuten gemacht hat, trügerisch sind. Er will die Greuel der Griechen verhindern, aber diese legen Hand an ihn, so daß er auf die in der Nähe befindliche russische Flotte fliehen muß. Er nimmt an der Schlacht bei Tschesme teil und wird tapfer kämpfend verwundet. Hyperion will nun nach Kalaurea zurück und sich mit Diotima vermählen. Aber es wird ihm ein Brief eingehändigt: Diotima hat Hyperion tot geglaubt und in der Überfülle ihrer Liebe zu ihm ihr Leben ausgeatmet. Hyperion durchirrt nun Deutschland und Italien; endlich hofft er in Hellas selbst im Schoße der Natur den Frieden seiner Seele zu finden. So vereinigen sich am Schluß Gedanken einer Vergötterung des Alls mit weltbürgerlichen und heldenhaften Weltanschauungen.

Hyperion ist ein sogenannter Ichroman, d. h. eine Erzählung, in der der Held ganz und gar eine Widerspiegelung des Verfassers ist. Schon der Name Hyperion (Hölderlin) wies darauf hin. Der Dichter wollte hier seine ganze Welt- und Lebensanschauung niederlegen. So war denn der Roman weniger erzählender als lyrischer Natur, manche Teile atmeten allerdings eine wahrhaft schwärmerische Glut; aber da alles nur in höchsten Sphären, alles nur in pathetischen Formen gehalten ist und es an fest umrissenen Gestalten fehlte, so war der Roman als Kunstwerk ermüdend, als Selbstbekenntnis seines unglücklichen Verfassers aber ergreifend. Das Werk darf man nicht auf stoffliche Reize durchsuchen, es ist ein lyrischer Roman. Ebensowenig ist das Drama **Empedokles**, das die Gedanken des Hyperion fortsetzt und steigert, vom Standpunkt einer zur Aufführung bestimmten Bühnendichtung zu betrachten. Wie viele ganz brauchbare, derb gezimmerte Theaterstücke gab es und gibt es noch, und wie wenig besagen sie neben einer so ganz innerlich aufgefaßten, sprachlich so musikalischen, wenn auch gänzlich undramatischen Dichtung wie Empedokles ist!

Empedokles, ein griechischer Weiser, ein Künstler, Gesetzgeber und Prophet, im Grund ein religiöses Genie, ein Übermensch im Sinne Nietzsches, wird in das politische Leben seiner Vaterstadt Agrigent in Sizilien hineingezogen, tritt mit der Verkündigung eines Pantheismus, eines Weltgottglaubens, unter das Volk seiner Heimat, wird von Feinden gestürzt, und außerstande, länger die menschliche Dürftigkeit zu ertragen, lehrt er seinem Lieblingsschüler Pausanias das Letzte, Höchste, besteigt den Ätna und wirft sich in kühner Lebenslust hinab in die herrlichen Flammen, um sich mit der unendlichen Natur zu vereinigen.

Das Wesen von Hölderlins Poesie ist, wie wir sahen, ganz lyrisch und persönlich und von der Sehnsucht nach dem idealisch Schönen erfüllt, das der Dichter in Hellas verkörpert glaubte. Da jedoch die Sehnsucht des Dichters in der Gegenwart ungestillt blieb und ungestillt bleiben mußte, so drückte sich überall eine tiefe Schwermut und eine immer wieder mühsam neu erkämpfte Entsagung aus. Nie war Hölderlin im Sinne von Schillers bekannter Abhand-

lung „naiv", sondern überall und zwar in hohem Maße „sentimentalisch." Hölderlin glaubte als Dichter den geringsten Erdenrest abstreifen zu müssen, alles in seiner Dichtung war streng stilisiert, und da er das Gewöhnliche auch im Leben scheute, so fehlte es seinen Dichtungen an Schatten, an Abwechslung, an eigentlichem Leben; ihr hoher idealischer Ton ermüdet. Dazu kam, daß bei Hölderlin stets sein hochgestimmtes Ich und nichts anderes als sein Ich wiederkehrt; in das Geistesleben eines anderen sich zu versetzen, war ihm versagt; die Gestaltung eines Charakters ist ihm nicht gelungen. Rechnet man dazu, daß Hölderlin auch viele Kantische und Fichtesche Ideen aufgenommen hat, daß er die reimlosen klassischen Odenformen mit Vorliebe anwendete und daß ihm eine musikalische Schwärmerei eigen war, so ist es klar, daß seine Gedichte nicht leicht zu erfassen sind und daß sie etwas Fremdartiges an sich tragen: Hölderlin kann niemals volkstümlich werden.

Dennoch haben wir bei Hölderlin ein leises Fortwirken durch die Jahrzehnte. Er selbst war im Laufe seiner Entwicklung dahin gekommen, sich immer mehr von der streng gebundenen metrischen Form zu befreien. Von der gereimten Strophe war er zur antiken reimlosen Strophe übergegangen, von da zu „freien" Rhythmen.

Am Schluß seiner Lyrik stehen die Nachtgesänge. Die Gedichte aus Hölderlins d r i t t e r P e r i o d e, aus der Zeit des Wahnsinns, waren ganz und gar musikalischer Ausdruck. Es offenbarte sich in ihnen, gleichsam befreit von den logischen Zwecken des Denkens, ein wirres, aber reiches Gefühl.

Die Sprache Hölderlins beeinflußte die Prosa Schleiermachers; auch einige Mörikesche Töne sind vorgeahnt. Von den freien Rhythmen Goethes zu Graf August Platens Dithyramben und Heinrich Heines Nordseebildern geht der Weg über die Hymnendichtung Hölderlins. Lange schwieg der Nachhall seiner Kunst, doch mit nichten war er verklungen. Anselm Feuerbach, Hans von Marées, Max Klinger, Ludwig von Hofmann von den Malern, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, namentlich aber Friedrich Nietzsche waren Hölderlin als Dichter verwandt. Die Befreiung vom Gleichklang der Strophe, das Bestreben, „das unbewußt Empfangene rein bildhaft wiederzugeben", weisen in die Ferne. Hölderlins Kunst und Leben umschwebt ein stilles mildes Leuchten.

Jean Paul

Wirksamer und vielseitiger als Hölderlin war Jean Paul Friedrich Richter, der an Widersprüchen reiche Vorläufer der ersten Generation. Richter bekannte sich bereits als ein Verehrer der romantischen K u n s t a n s c h a u u n g e n, war aber noch ein Gegner der Romantiker als P e r s o n e n, die er als falsche Propheten einer wahren Lehre ansah. Dieser persönlichen Abneigung zum Trotz war Richter innerlich einer der frühesten Romantiker. Ihm eignete wie Hölderlin die unbefriedigte Sehnsucht nach dem Ideal, die Formlosigkeit, das Verschwommene und Malerische, das Vordrängen der eigenen Persönlichkeit; aber Richter ging weiter als Hölderlin: er verließ auch äußerlich die klassischen Bahnen, er löste die bereits freier Rhythmik zustrebende Versform Hölderlins in rhythmische Prosa auf; er hielt für die höchste Kunstform den Roman; er gab den heiligen Ernst auf, der Hyperion-Hölderlin ausgefüllt hatte, und zeigte bereits das Auftreten der

romantischen Ironie. Der wichtigste Unterschied zwischen beiden Dichtern ist, daß Hölderlin immer ins Große, Richter immer ins Kleine strebte.

Goldene Kindertage. Johann Paul Friedrich Richter wurde 1763 in Wunsiedel am Fichtelgebirge geboren. „Lebendiger Zusammenhang mit dem Volkstum, mit dessen Leid und Elend, mit dessen kargen, fast nur von der allen zugänglichen Natur gewährten Freuden, daneben der verknöchernde Einfluß einer schon im zartesten Alter einsetzenden pedantischen, humanistischen Schulzucht — diese beiden Momente haben Richters Jugendentwicklung bestimmt.“ Sein Vater, Johann Christian Christoph Richter, stammte aus Neustadt am Kulm, seine Mutter Sofie Rosine Kuhn aus Hof. Der Vater erhielt eine geistliche Stelle in dem idyllisch gelegenen Dorfe Joditz, dann in dem Städtchen Schwarzenbach an der Saale. Er zwang den achtjährigen Knaben täglich sieben Stunden Sprüche, Vokabeln und grammatische Regeln auswendig zu lernen. Die verstandesmäßige Art des Unterrichts befriedigte den Knaben nicht, gierig las er jedes bedruckte Blatt, das er bekam und zeigte die innigste Liebe zur Musik. Wenn die äußeren Verhältnisse der Eltern auch dürftig waren, so strahlte die Kindheit Johann Paul Friedrich Richters doch von Glück und heiterem Zauber. Von Anfang an begleiteten die Liebe zur Natur und die Neigung zum Häuslichen, zum Klein- und Stillleben den Dichter durch sein ganzes Leben. In dem Städtchen Schwarzenbach besuchte der Knabe 1776 die öffentliche Schule. Schon hier war er durch seine glänzende Begabung allen Altersgenossen voraus. Von Bedeutung für seine Entwicklung wurde der Umgang mit dem freisinnigen Vikar des Vaters, Völkel, und dem jungen Pfarrer von Rehau, Vogel, der Richters Freund und endlich sein begeisterter Anhänger ward. Erst auf dem Gymnasium in Hof 1779 fand Richter, der bisher durch ausschließlichen Verkehr mit Erwachsenen frühreif geworden war, Freunde unter seinen Altersgenossen, wie Christian Otto und Lorenz von Oerthel.

Frühe Kämpfe. Mit 17 Jahren bezog Richter 1781 die Universität Leipzig unter den traurigsten Verhältnissen. Der Vater, der bald starb, war ihm in den letzten Jahren fremd geworden; die Mutter war mit drei Söhnen in der bedrängtesten Lage zurückgeblieben. Richter studierte Theologie, doch ohne dafür entschlossen zu sein. Auf das eifrigste machte er Auszüge aus den gelesenen Schriften und begann mit 18 Jahren selbst zu schriftstellern. In seinen Briefen an die Mutter in Hof malte er seine kümmerliche Lage in möglichst grauen Farben; zugleich aber verlangte der Sohn von der darbenden Mutter „feine Oberhemden a la Hamlet, die Hals und Brust sehen lassen.“ Als einer der ersten legte Richter den damals noch unentbehrlichen Haarzopf und die Halsbinde ab und trug die Brust offen, brachte aber dadurch so viele gegen sich auf, daß er sich später wieder dazu bequemen mußte. Völlig mittellos mußte er 1784 die Universität Leipzig verlassen. Die Hoffnung, mit dem Ertrag seiner schriftstellerischen Arbeiten seine Schulden bezahlen zu können, erfüllte sich nicht. Er zog sich zu seiner Mutter nach Hof zurück, die sich selbst und den Sohn durch Spinnen und Plätten kärglich ernährte. Die Welt, die den Poeten ausgeschlossen, drängte ihn zur Satire. Richter hatte schon damals eine Ideensammlung in Form eines Zettelkastens angelegt, die in der Folgezeit zu einem schier unübersehbaren Umfang anwuchs. Richters satirische Schriften blieben anfänglich gänzlich unbeachtet. Drei Jahre kämpfte Richter mit Armut und Elend. Es war schon eine kleine Erleichterung für ihn, als er zunächst eine Hauslehrerstelle bei einem Freund in Töpen bei Hof, dann in Schwarzenbach erhielt 1787 bis 1794. Es waren schwere Jahre, doch es waren die Jahre, in denen er in ländlicher Abgeschiedenheit erst reifte. Endlich besserte sich seine materielle Lage mit dem Erscheinen des Romans: Die unsichtbare Loge. Es erschloß sich ihm nun die Aussicht, in größere Verhältnisse zu kommen. Den Anfang dazu machten seine Beziehungen in Bayreuth, wo ihm zum ersten Mal die Gönnerschaft von Geld- und Geburtsaristokratinnen zuteil ward.

Ruhm- und Wanderzeit. Ins Jahr 1796 fällt Richters Reise nach Weimar, mit der nach seinem eigenen Bekenntnis eine neue Welt für ihn anfing. Von Charlotte von Kalb, Schillers alter Freundin, war er nach Weimar eingeladen worden, wo ihm Herder, Knebel und Einsiedel, später auch Wieland, namentlich aber die Damen, die Herzogin-Mutter und Frau von Stein begeistert entgegenkamen. Sie alle hatten sich von der klassischen Richtung, zum Teil auch persönlich von Goethe mehr oder weniger abgewendet. Am höchsten erhob der klassisch-romantische Herder den neuen literarischen Ankömmling, den er geradezu über

Goethe und Schiller stellte. Schwärmerisch empfindsame Frauen drängten sich in Menge an Richter, der 1797 nach dem Tode seiner Mutter Hof verließ und bald da, bald dort lebte. Julie von Krüdener, Emilie von Berlepsch, Josefine von Sydow, Karoline von Feuchtersleben, mit der Richter kurze Zeit verlobt war, sind die wichtigsten Frauengestalten dieses Dichterlebens. Von 1798 bis 1800 lebte Richter in Weimar. Das Verhältnis zu den Dioskuren war kalt; Schiller konnte sich bei aller Anerkennung von Richters Talent und hohem Geistesflug mit seiner Formlosigkeit absolut nicht befreunden. Vieles in dem Briefwechsel und in den Xenien Schiller-Goethes kehrte sich gegen den Dichter. Goethe erkannte zwar das ernste Streben Richters für das Gute an, erklärte jedoch, Gehirnkrämpfe von dem ewigen Werfen aus einer Wissenschaft in die andere zu bekommen. Richter hegte schließlich geradezu Haß gegen das klassische Weimar. Er spottete der klassisch-antiken Richtung Goethes, verherrlichte Herder und griff Kants und Fichtes Philosophie an. Werke voll krankhafter Weichheit und fantastisch willkürlicher Form mit Zettelkästen, Postskripten, Abschweifungen und Einschiebungen konnten bei den Großen von Weimar auf keine Anerkennung rechnen. Im Jahr 1800 übersiedelte Richter nach Berlin. Auch hier ward er von den Frauen überschwänglich aufgenommen: Königin Luise bezeigte ihm ihre Gunst; Rahel Varnhagen, Helmine von Chezy, Gräfin Schlabrendorf taten dasselbe. Tieck, Bernhardi, Schleiermacher und andere Romantiker trafen hier mit Richter zusammen. 1801 verheiratete er sich mit Karoline Maier, der Tochter eines Obertribunalrates in Berlin. Seinen ständigen Wohnsitz nahm er in Meiningen, dann in Koburg, endlich seit 1804 in Bayreuth.

Ausklang und stille Zeit. In Bayreuth fand Richter Freunde wie Emanuel Osmund, Christian Otto und Medizinalrat Langermann. Die Übersiedlung nach Bayreuth bedeutete einen Abschnitt in seinem Leben; er selbst fühlte, daß er dichterisch das Beste geleistet hatte, was er zu leisten imstande war. In der napoleonischen Zeit wendete sich Richter vorübergehend dem öffentlichen Leben zu, aber mehr, weil er in Napoleon einen Feind der Menschheit als einen Feind des Deutschtums sah. Bemerkenswert ist, daß Richter sich wiederholt gegen die „niedrige Kriecherei und ängstliche Schüchternheit der deutschen Schriftsteller in ihren Reden an und über Fürsten" aussprach und daß er als segensreichste Folge der Befreiungskriege die Niederlegung der trennenden Schranken zwischen Wehr-, Lehr- und Nährstand wenn auch vergeblich erhoffte. Karl von Dalberg, Fürst-Primas des Rheinbundes und später Großherzog von Frankfurt, verlieh Richter 1808 ein Jahresgehalt von 1000 Gulden, das nach der Auflösung des Rheinbundes 1813 vom König von Bayern weiter gezahlt wurde. Im stillen Bayreuth fühlte sich der Dichter völlig heimisch. Er liebte es, in einem anmutig gelegenen Wirtshaus, der sogenannten Rollwenzelei, eine halbe Stunde vor Bayreuth, im oberen Stockwerk, wo man die Aussicht nach den blauen Bergen des heimatlichen Fichtelgebirges hatte, zu arbeiten. Er starb, nachdem er vorher fast blind geworden war, 1825 in Bayreuth.

Jugendwerke satirischen Charakters: Grönländische Prozesse, ohne Verfassernamen 1783. Auswahl aus des Teufels Papieren, unter dem Verfassernamen Hasus 1789.

Große empfindsam humoristische Romane seiner ersten Periode: Die unsichtbare Loge 1793 zum ersten Male unter dem Namen Jean Paul. Hesperus oder die 45 Hundsposttage 1795.

Kleinere Idyllen: Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal 1793. Leben des Quintus Fixlein, aus fünfzehn Zettelkästen gezogen, nebst einem Mußteil für Mädchen und einigen Jus de tablette für Mannpersonen 1796. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel 1796, umgearbeitet 1818. Der Jubelsenior 1797. Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz 1809.

Hauptwerke seiner zweiten Periode: Titan und komischer Anhang zum Titan 1800 bis 1803. Die Flegeljahre 1804 (unvollendet).

Philosophische und ästhetische Schriften: Das Kampaner Tal oder über die Unsterblichkeit der Seele 1798. Vorschule der Ästhetik 1804. Levana oder Erziehlehre 1807.

Patriotische Schriften: Friedenspredigt an Deutschland 1808. Dämmerungen für Deutschland 1809. Politische Fastenpredigten während Deutschlands Marterwoche 1817.

L e b e n s g e s c h i c h t l i c h e s: Wahrheit aus Jean Pauls Leben 1826 (reicht nur bis zur Konfirmation).

W e r k e s e i n e r S p ä t z e i t: Der Komet oder Nikolaus Marggraf (unvollendet) 1820 bis 1822. Der Papierdrache 1845, aus dem Nachlaß herausgegeben.

Jean Paul Friedrich Richters menschliche und gemütliche Anlagen, überhaupt sein Wollen und Fühlen waren bedeutender als sein Können. Mit seinem tiefen Gemüt, seiner Begeisterung für die Menschheit, seinem empfänglichen Sinn für Naturschönheiten war Richter durchaus deutsch; aber in seiner Entwicklung war er von älteren englischen und französischen Vorbildern abhängig. Allen voran ist Rousseau zu nennen, dessen Vornamen Jean Jacques er in seinem Schriftstellernamen Jean Paul nachklingen läßt. Erasmus, Swift, Pope und die englischen Humoristen des 18. Jahrhunderts: Henry Fielding, Lawrence Sterne und Tobias Smollett haben Richter in seiner Jugend entscheidend beeinflußt. Was sie boten, das war das liebevolle Verständnis für die Schwächen der Menschennatur, soziales Mitempfinden, Sinn für das Kleinleben, Vorliebe für humoristische Seitensprünge, die langsame Erzählerart, das Übermaß von Empfindsamkeit. Von den Deutschen standen ihm Hippel und Lichtenberg, besonders aber Herder nahe. Dagegen sagte sich Richter in der Vorrede zu Quintus Fixlein 1796 von den Klassikern rundweg los. Den eigentlichen Romantikern näherte er sich mit der Abneigung gegen jede strenge Kunstform, durch die Flucht aus der wirklichen Welt und durch die Ironie, mit der er den eigenen dichterischen Gestalten entgegentrat. Schrankenlos herrschte in Richters Werken das Ich mit all seinen Kräften und Auswüchsen. Schönheit und Ordnung waren ihm Nebensache, Ehrfurcht vor den wirklich vorhandenen Dingen kannte er nicht; der Dichter war ihm, ganz wie auch den Romantikern, gleichzeitig Welt, Weltschöpfer und Weltverneiner. In all diesen Hinsichten war Richter ein Vorläufer der Romantik.

Seine ersten Schriften waren, kurz gesagt, Bücher, aus Büchern geschöpft. Der junge Erstudent, lebensunkundig wie er war, entlieh seinen Vorbildern Stoffe seiner Satire, die kaum mehr für die Zeit Friedrichs des Großen Zielscheiben der Satire sein konnten, wie die Torheit der Mönche, die Unwissenheit der Ärzte, die Jagdwut der Fürsten, die Modenarrheit u. a. m. (Grönländische Prozesse und Auswahl aus des Teufels Papieren). „Als Kunstwerke zählen Richters Jugendschriften in der Literatur überhaupt nicht mit, nur als Zeugnisse seiner fortschreitenden geistigen Reife sind sie uns interessant, als Pegelmarken für das allmähliche Anwachsen seiner Weltkenntnis, die anfangs noch unter dem Niveau seiner Zeit stand, bald aber sich kühn darüber erhob."

Dies geschah in der Reihe der großen empfindsam humoristischen Romane, die mit dem unvollendeten Roman D i e u n s i c h t b a r e L o g e eröffnet wurde. Dies Werk trug 1793 zum ersten Mal den Namen Jean Paul (den der Dichter übrigens nicht bloß halb, sondern ganz französisch ausgesprochen wissen wollte), in die Welt. Auf die Verwendung von Goethes Freund K. Ph. Moritz (Verfasser von Anton Reiser) in Berlin wurde das Werk gedruckt. Der Titel ist aus dem Inhalt nicht zu erklären, sondern dankt einer romantischen Grille seinen Ursprung. Noch stärker war die Empfindsamkeit und der Mangel eines klaren Weltbildes in dem Roman: H e s p e r u s oder Die 45 Hundsposttage. Zur Erklärung des Namens diene folgendes: Jean Paul weilt als Berghauptmann auf einer Insel. Da springt ein Spitz aus dem Wasser ihm zu, mit einer Kürbis-

flasche am Hals, in der das erste Kapitel des Hesperus und die Aufforderung liegt, diese und die folgenden 44 Sendungen drucken zu lassen. Die beiden Hauptgestalten des Romans sind Viktor und Klotilde; der Berghauptmann Jean Paul ist, wie der Schluß enthüllt, der lang vermißte Sohn eines Fürsten. Der Roman hatte einen beispiellosen Erfolg. Er fand mehr Leser und Bewunderer als irgend ein Werk Goethes oder Schillers.

Wer Jean Pauls Eigenart am reinsten genießen will, der wende sich zu seinen Idyllen. Die bedeutendsten von ihnen sind: Maria Wuz, Quintus Fixlein und Siebenkäs. Besonders die Idylle von Wuz kann man mit Recht das eigentliche Ur- und Grundbild der Jean Paulschen Romanwelt nennen.

Maria Wuz. Dem trotz seiner Armut vergnügten Schulmeisterlein Wuz in Auenthal ist so voll, so warm, so satt in seiner kleinen Häuslichkeit, wo er zu den Titeln der Bücher, die ihm der Meßkatalog meldet, sich selbst die Werke schreibt. Er besitzt die beneidenswerte Kunst, stets fröhlich zu sein. Den Gipfel der Seligkeit erreicht Wuz durch seine Hochzeit mit Justine. So vergehen viele Jahre, bis Wuz als glücklicher Greis in einer Maiennacht entschlummert.

Quintus Fixlein ist eine Pfarr- und Schulhausidylle. Der schüchterne beschränkte Fixlein ist fünfter Lehrer an dem Gymnasium zu Flachsenfingen. Bei seinem Mütterchen, das er in den Ferien besucht, lernt er Thienette, ein armes vornehmes Fräulein kennen. Er gewinnt ihre Liebe, zieht später in eine Pfarre ein und ist voll höchster Freude, wenn die Kantate-Sonntage, an denen er aus Aberglauben seinem Tod entgegensah, immerdar glücklich vorübergegangen sind.

Siebenkäs, ein tief gemütvoller Mensch, hochfliegender als Wuz und Fixlein, ist Armenadvokat im Reichsmarktflecken Kuhschnappel. Seine Frau Lenette versteht ihn nicht, da sie nur für die kleinen Geschäfte des täglichen Haushalts Sinn besitzt. Zu diesem häuslichen Elend gesellt sich die Armut, und als Lenette wohl ihren Verlobungsstrauß, aber nicht ihren grillierten Kattunrock in der Not dahingeben will, Siebenkäs aber die geistvolle und edle Natalie kennen gelernt hat, so gibt sich Siebenkäs für tot aus und läßt sich scheinbar bestatten. Er lebt nun bei seinem Freund Leibgeber in der Verborgenheit. Seine scheinbar verwitwete Frau heiratet wieder, sie wird auch mit dem zu ihr passenden Gatten, dem Schulrat Stiefel, glücklich, stirbt aber bald. Siebenkäs ist jetzt frei und vermählt sich mit der geistvollen Natalie.

Jean Paul malte in diesen drei Idyllen den Frohsinn in der Armut, die Tugenden und Freuden der unteren Schichten des Volkes: Wuz ist rein idyllisch, Fixlein ist leise satirisch, Siebenkäs ist tragisch angehaucht. Ungeheuerlich waren hier wie anderwärts die jeder Wirklichkeit, ja jeder Wahrscheinlichkeit spottenden Erfindungen Jean Pauls.

Einen höheren Aufschwung nahm der Dichter im Titan und in den Flegeljahren. Titan 1800 bezeichnete er selbst als sein Hauptwerk. Es sollte den Streit der Kraft mit der Harmonie darstellen. Sein ganzes Ich mit all seinen Fehlern und Tugenden sei darin versteckt. Das Werk kehrte sich, wundersam genug bei einem in der Fantasie so ausschweifenden Dichter, gegen die Zügellosigkeit der Fantasie bei kraftgenialen wie bei empfindsamen Naturen. Das Buch sollte also eigentlich, meinte Jean Paul, Anti-Titan heißen. Hauptpersonen sind Albano, Roquairol, Liane, Linda und der Philosoph Schoppe. Der Inhalt läßt sich nur in Umrissen andeuten, obschon der Roman freier von Auswüchsen war als Hesperus.

Der Held des Romans ist Albano. Seine Entwicklungsgeschichte macht den Hauptinhalt des Werkes aus. Albano ist in ländlicher Einsamkeit aufgewachsen, unkundig seiner hohen Abkunft. Er wird vom Dichter als ein himmelstürmender Titane hingestellt, der an alles den höchsten Maßstab legt. Albano schließt Freund-

schaft mit dem ebenfalls zügellosen, ausschweifenden, atheistischen und weltschmerzlichen Roquairol. Durch sein Ungestüm richtet Albano seine schwärmerische, empfindsame Braut Liane zu Grunde. Einige Zeit später lernt Albano auf der Insel Ischia die freigeistige, leidenschaftliche, willensstarke Linda kennen, die Titanide, die aber durch Roquairols Wildheit ins Verderben gestürzt wird. So gehen alle Personen dem Untergang entgegen, bis auf den Helden. Zu allgemeiner Überraschung erfahren wir, daß Albano der Sohn eines Fürsten ist. Albano wird der Nachfolger des Fürsten und kann nun seinem titanenhaften Streben Genüge tun. Er findet außerdem eine stille, fromme, allem Übermaß abholde Gattin und beglückt sie und sein Land.

In Roquairol erkennt man Klemens Brentano, in Linda Frau von Kalb. Früher viel bewundert wurde die Schilderung Neapels und der Insel Ischia. Jetzt scheint uns die Darstellung unwirklich, überladen und manieristisch. Die Aufnahme des Buches war nicht so begeistert wie die des Hesperus.

Das zweite Hauptwerk Jean Pauls waren die Flegeljahre 1804. Hier stehen zwei gut geschilderte Charaktere einander gegenüber, wie sie Jean Paul bisher noch nicht gelungen waren. Auch der Versuch ist gemacht, die Charaktere in einer Handlung sich entwickeln zu lassen.

Zwei Jünglinge, Zwillingsbrüder, sind die Hauptgestalten. Walt ist der herzensreine, weltscheue, traumbefangene, schwärmerische Idealist, Vult der kraftvolle, kühne, satirische, gewandte Weltmann. Vult geht als Flötenvirtuos in die Fremde. Walt wird von einem reichen Sonderling als einziger Erbe eingesetzt, soll aber die Erbschaft verlieren, wenn er ein Träumer wie bisher bleibt. Sein Bruder Vult steht ihm zur Seite, um ihn praktisch und tüchtig zu machen; beide Brüder lieben jedoch ein und dasselbe Mädchen, es ist die Frage, wie sich nun die Charaktere entwickeln werden — da bricht der Roman ab.

Das Doppelleben der Brüder, die Fußreise Walts sind Stellen von vieler Schönheit. Von den großen Romanen Jean Pauls waren die Flegeljahre der klarste und wertvollste. Bekannt sind daraus die sogenannten Streckverse geworden, angebliche Gedichte in Prosa, in dem freiesten Metrum geschrieben, die nur einen einzigen, aber reimfreien Vers haben, den man nach Belieben bogenlang ausdehnen kann.

Von Jean Pauls philosophischen Schriften mahnt das Kampaner Tal an platonische Gespräche; es war eine Verteidigung des Unsterblichkeitsglaubens, freilich mit unzulänglichen Mitteln. Der Schauplatz ist das Tal von Kampan in den französischen Pyrenäen. Die Vorschule der Ästhetik, aus drei Abteilungen bestehend, war verdienstvoll für die Lehre vom Humoristischen und Komischen. Levana (so nannten die Römer eine Gottheit, die bei der Geburt eines Kindes angerufen wurde) entwickelte bedeutende Ideen über die Erziehung zum Guten, Schönen und Wahren. Endlich wären Jean Pauls politische Schriften zwischen 1804 und 1810 zu nennen (Dämmerungen, Nachdämmerungen, Dämmerungsschmetterlinge), die er später unter dem Titel sammelte: Politische Fastenpredigten während Deutschlands Marterwoche, ein überraschend männliches, mutiges Buch.

Da dem Dichter jedes Gefühl für die Gebundenheit der Form fehlte, so wollte oder konnte er sich den strengen Forderungen metrischer Gesetze nicht unterwerfen. Trotzdem wir von Jean Paul nur Prosawerke besitzen, war er doch kein musterhafter Prosaiker. Sein Stil ist blühend, aber weich, breit und übervoll. Jean Paul verschwendet die Bilder und hetzt den Wortwitz oft zu Tode. Für Naturen wie Goethe oder (auf der anderen Seite) für moderne Menschen,

mußte Jean Pauls Stil unerträglich sein; doch ist nicht zu übersehen, daß Jean Paul oft sehr fein im Ausdruck der Gefühle sein kann und reich an strahlenden Wendungen ist. Wie schon erwähnt, liegt der beste Teil seiner Begabung auf lyrischem Gebiete, Dramatiker ist Jean Paul nirgends; wahrhaft episch ist er trotz seiner vielen Romane nur ganz selten. Die Handlung aller Jean Paulschen Romane ist unwahrscheinlich und zerflossen, reich an Widersprüchen und Willkürlichkeiten. Den Werken fehlte die Harmonie der Teile unter sich: unbesorgt schickte der Dichter Vorreden, dann Vorreden zur Vorrede voran, er begann in krauser Verwirrung und unterbrach fortwährend seine Darstellung mit Extrablättern, Extragedanken, Briefen, Zeitungsartikeln, Streckversen, Abschweifungen, Aphorismen, Zugaben, Nachschriften u. a. Ohne Scheu mischte er seine ganz persönlichen Erlebnisse und Betrachtungen ein, ja er spielte sogar in seinen eignen Romanen handelnd mit. Selten gestattete er seinen Gestalten ruhiges und freies Sichausleben. Seine Willkür riß den Dichter zur tiefsten Geschmacklosigkeit wie zur höchsten Kunstleistung hin, und oft stehen beide unmittelbar hintereinander.

Bewunderungswürdig ist das reiche Gemütsleben Jean Pauls, aber es war nicht frei von Gefallsucht und eitler Selbstbespiegelung. Die Empfindungsseligkeit Jean Pauls überschreitet jedes Maß. Dabei darf man nicht denken, daß Jean Paul gegen die Schwächen seiner Dichtart völlig blind gewesen sei, er verspottete sie sogar gelegentlich selbst, aber gegen seine innerste Naturanlage zur Sentimentalität konnte er natürlich nicht aufkommen, und so erschien er andern oft gekünstelt (manieristisch), während er eigentlich seiner Natur folgte.

Mit Unrecht wird gewöhnlich das Humoristische als wesentliches Kennzeichen Jean Pauls angeführt. In Wahrheit wird bei ihm das Humoristische überall vom Empfindsamen überwogen. Zum Humoristischen fehlte es ihm an gesunder Kraft. Auch seine Weltanschauung war zwiespältig, in all seinen Werken kehrte als Grundgedanke der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit wieder, ohne daß dieser Gegensatz versöhnt wurde; das erklärt sich aus Jean Pauls Wesen und aus den öffentlichen Zuständen der Zeit. Am liebsten gestaltete Jean Paul seelenvolle, grundgute, aber etwas beschränkte und närrische Leute, so arme Schullehrer und Landgeistliche. Das Leben der Kleinstadt wurde durch ihn nach langer Zeit zum ersten Male wieder der Poesie dienstbar gemacht; ja, er hat das Verdienst, daß von ihm die Armen und Mühseligen zum ersten Male in unserer Literatur dichterisch behandelt worden sind. Die Werke Jean Pauls in fremde Sprachen zu übersetzen, ist unmöglich. Auch den Spätergeborenen und den heutigen Menschen ist Jean Paul nur durch eine geschichtliche Betrachtung verständlich und genießbar.

Wundersam widersprechend sind die Urteile über Jean Paul. Ihr Widerspruch ist nur verständlich, wenn man sich erinnert, daß Jean Paul in der Mitte zwischen zwei Generationen stand und daß er einer der Vorläufer der jungen Generation des Jahrhunderts war. Im allgemeinen riß er die Mitlebenden zum höchsten Entzücken hin. Auch Herder, der ja, wie wir gesehen haben, einer der geistigen Vorfahren Jean Pauls und der Romantiker war, erklärte: „Ich gebe alle künstliche metrische Form hin gegen seine Tugend, seine lebendige Welt, sein fühlendes Herz, seinen immer schaffenden Genius. Er bringt wieder neues frisches Leben, Wahrheit, Tugend, Wirklichkeit in die verlebte und mißbrauchte

Dichtkunst." Das sagte ein Mann wie Herder zu Goethes Lebzeiten! E. M. Arndt dagegen nannte Jean Paul einen verbrecherischen Verweichlicher, einen Nervenausschneider männlicher Kraft. Noch einmal faßte Ludwig Börne in seiner Denkrede auf Jean Paul 1825 alles zusammen, was zum Preise von Jean Paul gesagt werden konnte. An der Pforte des 20. Jahrhunderts werde der Dichter des Titan, des Siebenkäs geduldig stehen und warten, bis sein schleichend Volk ihm nachkomme. „Denn in weiten Bahnen zieht der leuchtende Genius, und erst späte Enkel heißen freudig willkommen, von dem trauernde Väter einst weinend geschieden." Nicht bloß Ludwig Börne ward von Jean Pauls Dichtung angezogen, auch auf den jungen Gutzkow, auf Wolfgang Menzel, den jungen Hebbel, Fritz Reuter, Wilhelm Raabe, F. Th. Vischer, Adalbert Stifter, Robert Hamerling, Heinrich Seidel u. a. hat Jean Paul noch gewirkt.

Die Pfadfinder der Generation

Wackenroder

Zwei lang Verkannte müssen an die Spitze der Pfadfinder von 1793 gestellt werden: Wackenroder und Friedrich Schlegel, der eine ein Dichter, der andere ein Kritiker. Nur mit dem Gefühl suchte Wackenroder den Weg, der von allem Antiken hinweg in dichterisches Neuland führte; er wollte in der Fülle seines Jugendherzens sich nur der Empfindung überlassen, wollte im Gegensatz zu Schlegel ohne alle Kritik bewundernd verehren. Wie einer inneren Stimme gehorchend, ging Wackenroder seherhaft der Zukunft entgegen. Doch nur zu verkünden, nicht zu vollenden, war ihm beschieden. Wer von der kühlsten und frischesten Quelle der Romantik trinken will, muß Wackenroders Schriften lesen. Nur wenige Bände sind es, die der 25jährige hinterlassen hat. Rasch ward Wackenroder vergessen; in den viel größeren und prächtigeren Strom der Dichtung Tiecks mündet sein Quell. Aber wie Wilhelm Schlegel von Friedrich Schlegel, so empfing Ludwig Tieck von Wilhelm Wackenroder die entscheidende Anregung.

Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 bis 1798) war Tiecks Studiengenosse in Erlangen. Beide wanderten (1793) als junge Studenten nach Nürnberg und von da nach dem Fichtelgebirge. Auf dieser Reise wurde in dem kindlichen Gemüt Wackenroders die romantische Poesie geboren, die Friedrich Schlegel ungefähr zu gleicher Zeit kritisch entdeckt hatte. Tieck gab später die Schriften Wackenroders heraus und vollendete sie, aber auf Wackenroder selbst strahlte nur ein kleiner Teil des verdienten Ruhms. In gemeinsamem Schaffen entstanden die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders 1797. Sie rührten zu einem Siebentel von Tieck, zu sechs Siebentel von Wackenroder her. Sie enthielten Geschichten von den „großen gebenedeiten Kunstheiligen" aus der Renaissancezeit Bramante, Raffael, Francia, meist dem Italiener Vasari nacherzählt. Franz Sternbalds Wanderungen 1798 hatten Wackenroder und Tieck gemeinsam entworfen, die Ausführung gehörte jedoch Tieck. Das Werk war ein Künstlerroman, der deutlich den Einfluß von Wilhelm Meister erkennen ließ. Goethe tat von seinem klaren klassischen Standpunkt den Roman mit den Worten ab: „Es ist unglaublich, wie leer das artige Gefäß ist." Da-

gegen schrieb Friedrich Schlegel: „Es ist ein göttliches Buch . . . es ist der erste Roman seit Cervantes, der romantisch ist und darüber, weit über Meister.“ Der Roman war ein Musterbild jener Romane, die das Mittelalter nur als allgemeine Grundlage benutzten, um schwärmerische Naturschilderungen und tiefsinnige Kunstgespräche daran anzuknüpfen. In dem Roman treten viele Maler, Einsiedler, schöne Gräfinnen, Ritter und andere verschwommene Gestalten auf. Sie leben gleichsam im Zeit- und Raumlosen, von jeder Arbeit und jeder Lebenspflicht fern, nur mit der Kunst und der Betrachtung ihres Ichs beschäftigt. Des Leibes Nahrung und Notdurft scheinen sie alle nicht zu kennen; Geld und Langeweile scheinen sie alle genug zu haben; mit dem Ränzel auf dem Rücken und einem Lied auf den Lippen wandern die schwärmenden Deutschen durchs blühende Land und durch den tiefen, tiefen Wald, stehen gerührt vor Sonnenauf- und untergängen und lauschen den wunderbaren Tönen der Waldhörner in lauen Sommerlüften, deren Klang mit süßer Gewalt durch die Herzen zieht. Solch lieblich romantisches Weltbild war das Entzücken der Zeit. Nur in Andeutungen ist die Handlung wiederzugeben.

Franz Sternbald ist Maler, der Lieblingsschüler Albrecht Dürers. Er wandert von Nürnberg, dem wundervoll geschilderten mittelalterlichen Städtewesen, nach den Niederlanden und Italien, um dort Vollendung in seiner Kunst zu suchen. Ein Freund bleibt in Nürnberg zurück, dem er die äußeren und inneren Begebenheiten seiner Irrfahrten mitteilt. Sternbald erfährt, daß er nicht der Sohn eines Landmanns ist, wie er glaubte; er liebt ein Mädchen, dem er schon als sechsjähriges Kind Blumen geschenkt hat, die sie in einer Brieftasche aufbewahrt hat. Von Leyden zieht Franz mit dem gutherzigen leichtsinnigen Florestan als Wandergeselle nach Süden. Er kommt im Elsaß durch einen Jagdzug auf das Schloß einer unglücklichen, ihre Liebe beweinenden Gräfin. Ein alter Maler, der im Ruf steht, wahnsinnig zu sein, besitzt zahlreiche Bilder. In einem dieser Porträts erkennt Sternbald seine Geliebte, und die Gräfin erkennt in demselben Bild ihre Schwester. Mit einem Empfehlungsschreiben der Gräfin wandert Sternbald nach Italien. Dort harren seiner neue Abenteuer. Endlich kommt er nach Rom. Er gibt das Empfehlungsschreiben der Gräfin ab und erkennt in der Empfängerin die Geliebte seiner Jugend.

Der Roman blieb unvollendet. Es leuchtete um das Werk der Zauber der Jugendlichkeit und der Schwärmerei. Die romantische Ironie, die später so stark auftritt, fehlt noch gänzlich. Wichtig war das Buch, weil hier die Schönheit des alten Nürnberg gleichsam entdeckt wurde, ferner weil die frommen nazarenischen („sternbaldisierenden“) Maler im Kloster San Isidoro zu Rom, Overbeck, Schnorr, Veit und Cornelius, das Buch mit Begeisterung lasen und endlich, weil auch die größten Deutschforscher, Jakob und Wilhelm Grimm, durch die Lesung von Sternbald zum Studium des deutschen Altertums angeregt wurden.

Friedrich Schlegel

Wackenroder war der unbewußte, Friedrich Schlegel war der bewußte Pfadfinder der jungen Generation. Er vereinte die höchste Geistigkeit und die höchste Sinnlichkeit, aber ihm fehlte „die Seele der Seele, der Sinn für Liebe.“ Sein ganzes Leben durchzog die Sehnsucht nach harmonischer Ausgleichung des Sinnlichen und Geistigen, und doch fand er weder dieses Gleichmaß der Seele noch die glückliche Ergänzung seiner Natur durch einen anderen Menschen.

Die Brüder Schlegel stammten aus einer alten Familie von hervorragender Begabung. Friedrich wurde 1772 in Hannover geboren. Sein Vater war Johann Adolf Schlegel, in der

älteren Literaturgeschichte als Gegner Gottscheds und Mitarbeiter an den Bremer Beiträgen bekannt. Auch Friedrichs Onkel, Johann Elias, hatte sich als Dramatiker und Kritiker einen angesehenen Namen geschaffen. Friedrich war in seiner Jugend von merkwürdiger Dumpfheit und Melancholie. Er widmete sich zuerst dem Kaufmannsstande, ging dann zum Studium über und erwarb sich mit blendender Schnelligkeit ausgebreitete Kenntnisse. Die Zeit der Zwanziger Jahre — in jeder Beziehung die schlimmsten in der Entwicklung eines Jünglings — war auch für ihn eine Zeit der Wirrsal, der Bangigkeit und der heftigen inneren Kämpfe. Das erste Semester in Göttingen, wo Friedrich die Rechte studierte, zeigte ihn zwischen Todessehnsucht und wildester Liebeslust schwankend. Das zweite in Leipzig 1791 legte den Grund zu seiner tiefen humanistischen Bildung. Friedrich suchte nach Freundschaft, er fand sie im Umgang mit Novalis, doch erforschte er ihn und liebte ihn nicht. Vergebens warf er sich dann der Leidenschaft zu einer Leipzigerin in die Arme. Er möchte um seiner selbst willen geliebt sein: „Von meinem Geiste brauchte gar nicht die Rede zu sein oder höchstens sollte man mich verständig finden. Aber längst habe ich bemerkt, welchen Eindruck ich fast immer mache. Man findet mich interessant und geht mir aus dem Wege. Wo ich hinkomme, flieht die gute Laune, und meine Nähe drückt. Am liebsten besieht man mich von der Ferne, wie eine gefährliche Rarität. Gewiß, manchem flöße ich bitteren Widerwillen ein. Und der Geist? Den meisten heiße ich doch ein Sonderling, das heißt ein Narr mit Geist.“ Die Frau, die Friedrich aus dem Irrsal der Leipziger Zeit geistig rettete, war Karoline Böhmer, doch sie war die Braut seines Bruders Wilhelm. Er verzichtet auf sie seines Bruders wegen. An den Folgen der Leipziger Zeit hat Friedrich sein Leben lang zu tragen gehabt. Er machte Schulden, und durch ihre Abtragung wurde er Jahr um Jahr zu wissenschaftlicher Lohnarbeit gezwungen und in der Entfaltung seiner Begabung gehindert. Das griechische Altertum und die Fichtesche Philosophie fesselten ihn besonders. Gottfried Körner in Dresden, einst Schillers Freund in schwerster Zeit, nahm sich von 1794 bis 1796 auch Friedrichs an. In dem letztgenannten Jahr ging Friedrich zu seinem Bruder nach Jena. Dort kam es zu dem früher geschilderten Bruch mit Schiller. Gedanklich ward Friedrich in diesem Jahr der Schöpfer der Kunstlehre der Romantik. 1797 eilte er nach Berlin, um sie dort zu vertreten. Hier fand er die Freundschaft Schleiermachers und die Liebe Dorotheas.

Die Frauen der Romantik

Karoline. Sie wurde als die Tochter des Göttinger Orientalisten Michaelis 1763 geboren, heiratete zuerst den Bergmedikus Böhmer in Klausthal, verbrachte da vier einsame Jahre und kehrte nach dem Tode des Mannes tief unbefriedigt zu ihrer Familie nach Göttingen zurück. Die Werbung Wilhelm Schlegels, der vier Jahre jünger war, wies sie zunächst zurück. Das Leben warf sie in die schlimmsten Wirren. Für die Sache der Freiheit begeistert, schloß sie sich mit J. G. Forster und seiner Gattin Therese, dann mit L. F. Huber der revolutionären Bewegung in Mainz an. In ihr selber und um sie herum lösten sich die Bande der Sitte und Ordnung. Sie ward Mutter eines Kindes, zugleich traf sie das Schicksal, als jakobinischer Umtriebe verdächtig gefangen genommen zu werden. Wilhelm Schlegel eilte aus Amsterdam herbei und geleitete sie nach einem stillen Zufluchtsorte. Mehr aus Dankbarkeit und um ihrem vaterlosen Kinde eine Stütze zu geben, heiratete Karoline 1796 Wilhelm. Es folgten die Jenaer Jahre. Doch die Neigung zu Wilhelm erkaltete; der „Granit“ Schelling, der von früher bekannte Naturphilosoph, ward von der „Granitin“ angezogen, 1803 trennte sich Karoline von Wilhelm und heiratete Schelling. Erst in der Verbindung mit ihm fand sie ihre Vollendung. „Spotte nur nicht, du Lieber, ich war doch zur Treue geboren, ich wäre treu gewesen mein Leben lang, wenn es die Götter gewollt hätten . . . und ungeachtet der Ahnung von Ungebundenheit, die immer in mir war, hat es mir die schmerzlichste Mühe gekostet, untreu zu werden, wenn man das so nennen will, denn innerlich bin ich es niemals gewesen. Und wenn ich mir Verzweiflung bereitet hätte in der Verzweiflung der von mir Geliebten — ja, ich würde in Schmerz darüber verzweifeln, im Gewissen nicht, niemals könnte ich wie Jacobi ausrufen: Verlasse Dich nicht auf Dein Herz. Ich müßte mich verlassen auf mein Herz über Not und Tod hinaus und hätte es mich in Not und Tod geleitet.“ Mit Schelling zog sie nach München. „O, mein Freund, ich baute oft und riß oft ein. Dieses sind nur die letzten Zweige, Zweige der weinenden Weide, die ich über meinem Haupt zusammenflechte, um unter ihrem Schatten den Abend zu erwarten.“ Im Jahr 1809 starb sie. Dame Luzifer nannte Schiller Karoline in seinen

Briefen, doch mit Unrecht. Sie war die genialste der Frauen der Romantik, eine wahrhafte Vollnatur: man mußte sie ganz oder gar nicht lieben. Karoline ließ nur wenig drucken. Ihr Talent entfaltete sie in ihren Gesprächen und Briefen. Schelling sagte von ihr nach ihrem Tode: „Die Gewalt, das Herz im Mittelpunkt zu treffen, behielt sie bis ans Ende."

Dorothea, die älteste Tochter von Moses Mendelssohn, 1763 in Berlin geboren, hieß eigentlich Veronika, sie wurde vom Vater philosophisch gebildet, heiratete in jungen Jahren den ihr geistig nicht ebenbürtigen Bankier Simon Veit in Berlin. Mit Rahel Lewin und Henriette Herz stand sie im Mittelpunkt der geistig regen Gesellschaft Berlins. Sie ward eine Verkünderin der neuen romantischen Ideen. Friedrich Schlegel, um acht Jahr jünger als sie, ward der Abgott, dem sie diente. Ihm zu Liebe trennte sie sich von Simon Veit. 1799 kam sie nach Jena in den Kreis der dortigen Romantiker. Ihr Hauptwerk war der unvollendete Roman Florentin, eine Nachahmung von Goethes Wilhelm Meister. „Nachdem Schleiermacher und Friedrich ihr die falschen Dative und Akkusative herauskorrigiert hatten", erschien das Buch 1801 ohne ihren Namen. Es folgten dann Übersetzungen, nach 1807 hörte sie auf zu schreiben. Sie teilte das Leben ihres Gatten in den folgenden Jahren. Sie starb bei ihrem Sohn, dem Maler Veit in Frankfurt 1839.

*

Da Dorothea 1797 die Gattin Simon Veits war, so galt es einen Kampf, der Friedrich einen Schwung gab, der den zu „häuslicher Üppigkeit" Neigenden vorübergehend beflügelte. Dorothea brachte ihrem Gatten jene Verehrung und Liebe entgegen, die Friedrich brauchte, doch erwies sie seinem Talent damit keinen guten Dienst, denn er erschlaffte leicht und pflegte nur stoßweise und unter Zwang zu arbeiten. Das Athenäum von 1798 bis 1800 war hauptsächlich eine Schöpfung Friedrichs. Ihn selbst drängte es jetzt, auch dichterisch zu schaffen, nicht bloß Kunstlehren aufzustellen; er schrieb 1797 die Lucinde, die peinliches Aufsehen erregte. Im nächsten Jahr kehrte Friedrich aus Berlin nach Jena zurück. Hier kam es zu einem Bruch zwischen den Frauen der beiden Brüder, Dorothea und Karoline; die Folge war ein Zerwürfnis auch zwischen Friedrich und seinem Bruder Wilhelm. Von nun wandelte jeder eigene Wege. Friedrich brachte es in dem Trauerspiel Alarcos nur zu einer unglücklichen dramatischen Schöpfung. 1802 entschloß sich Friedrich nach Paris zu gehen, wo damals die Wissensschätze der Welt aufgespeichert waren. „Noch einmal, zum letzten Mal setzte Friedrich alle seine Kräfte ein, um sich ein neues Arbeitsfeld zu erobern: er bemächtigte sich erst des Persischen, dann des Sanskrits und ward Begründer der deutschen Orientalistik." Das Bedürfnis, einer großen Gemeinschaft der Gläubigen anzugehören, führte Friedrich und Dorothea zum Katholizismus. Beide traten 1808 in Köln zur römischen Kirche über. Ein weiterer Schritt war, daß Friedrich ein einiges katholisches Deutschland unter Habsburger Führung anstrebte. So kam er zur Politik. Er ging nach Östreich und wurde Sekretär des Erzherzogs Karl, in dessen Auftrag er 1809 im Hauptquartier die energischen Aufrufe gegen Napoleon schrieb, doch verbarg sich hinter den glänzenden Worten Friedrichs, der mehr und mehr ein unerfreulicher Genußmensch ward, kein echter Patriotismus. Durch seine Artikel erlangte Schlegel Metternichs Gunst, der ihn von 1815 bis 1818 als Legationssekretär am Bundestag anstellte. „Man hatte F. Schlegels Katholizismus gründlich geprüft, ehe man sich zur Anstellung des Verfassers der berüchtigten Lucinde entschloß . . . Aber er erschien selbst den Vorkämpfern der heiligen Allianz schließlich als allzu katholisch. Durch klerikalen Übereifer hatte er sich jede Karriere in Östreich verdorben." In eine weibliche Überfrömmigkeit versunken, dem Heiligenkult dahingegeben, im Gefühl geheimnisvoller, in die Ferne wirkender Kräfte, war der frühere Stürmer und Dränger in Wien für die Ausbreitung des Katholizismus tätig, auch hielt er über ästhetische und philosophische Gegenstände Vorlesungen. Der Dichtung war er 1809 bereits abgestorben. Der einstige Vorkämpfer für geistige Freiheit war zum Verteidiger eines wiederbelebten Mittelalters geworden. Seine Vermögensverhältnisse gestalteten sich traurig. Mit seinem Bruder Wilhelm, der schon längst nicht mehr an seiner Seite stand, kam Friedrich gänzlich auseinander. Ein mystisch-hypochondrischer Lebensabend umdunkelte ihn. Unerwartet starb er während einer Reise 1829 in Dresden.

Werke. Über das Studium der griechischen Poesie, 1795 geschrieben, 1797 veröffentlicht. Geschichte der Poesie der Griechen und Römer, unvollendet 1798. Lucinde, unvoll-

endeter Roman 1799. Kritische Gespräche, Aufsätze und Fragmente im Athenäum 1798 bis 1800, in der Europa 1803 bis 1805 und in dem Deutschen Museum 1812 bis 1813. Über die Sprache und Weisheit der alten Indier 1808. Gedichte 1809. Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur 1815. Philosophie des Lebens 1828. Philosophie der Geschichte 1829.

Friedrich Schlegel war der eigentliche kritische Bahnbrecher der ganzen Generation. Schlegel wollte nicht wie Wackenroder bloß empfinden, er wollte kritisch zergliedern, geschichtlich erklären, vor allem aber theoretisch verstehen. Von Friedrich Schlegel stammten teils im Keim, teils in höchster Vollendung die leitenden Gedanken der Romantik, die in einem früheren Abschnitt schon dargelegt worden sind. Es war in ihm ein wogendes Meer von Gedanken. Ein dämonischer Geist trieb ihn schon als Jüngling, Neues zu suchen, gegen alte Götter und alte Satzung sich zu empören. In seinen Schriften finden wir die kühnsten, der Zeit weit voraus eilenden Anschauungen über Dichtung, Sittlichkeit, Ehe und Religion. Nicht mit Unrecht hat man auf die Verwandtschaft von Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche hingewiesen. Die Form, in der Friedrich Schlegel schuf, war (wie bei Nietzsche) die des Aphorismus. Eine tiefbohrende Gründlichkeit verband sich bei ihm mit einer merkwürdigen Trägheit. O. Walzel, einer der besten Kenner der Romantik, sagt von ihm: jeder Gedanke ward bei ihm zum Buch, und jedes Buch ward bei ihm zum Essay. Friedrich hat zahllose Pläne und Entwürfe gemacht und nicht vollendet. Ihn selbst bedrängte die Masse des Bruchstückartigen, Systemlosen, und scharf und gerecht traf er selbst den Grundfehler seines Wesens, wenn er fragte: „Weißt Du nicht, daß ich den Mangel an innerer Kraft durch immer neue Pläne ersetze?“ Friedrich war es beschieden, mit geistvoll blendendem Wort, mit gebieterisch heischender Kritik, mit persönlich rücksichtsloser Gewalt die ganze Jugend der Zeit in Aufruhr und Gärung zu bringen. Friedrichs schwer verständliche Gedanken trug Wilhelm und mit ihm die Schar der romantischen Dichter in immer weitere Kreise. Am reinsten offenbarte sich Friedrichs dichterisches Talent in den Gedichten. Sie sind höher zu bewerten, als es meistens geschieht. Der Lyriker Friedrich Schlegel ist mit Unrecht vergessen worden. Ich nenne nur: „Schaff das Tagwerk meiner Hände, hohes Glück, daß ich's vollende“; Fantasie; Abendröte.

Als ein Werk des Ehrgeizes, auch in größeren Formen dichterisch tätig zu sein, möchte ich den Roman L u c i n d e 1799 bezeichnen. Lange war das Buch von Friedrich als ein Meisterwerk der neuen, bisher nur kritisch erfaßten Kunst der Romantik angekündigt worden. Als der Roman nach langem Warten erschien, wandten sich nicht bloß die Anhänger des Alten, sondern auch die romantischen Freunde von ihm ab, selbst Wilhelm, Novalis und Karoline. Schiller nannte Lucinde den Gipfel der modernen Unform und Unnatur. Nur in einem, in Friedrich Schleiermacher, fand der Roman einen Verteidiger.

Das Werk war wie so viele romantische Werke ein Bekenntnis und ein Bruchstück. Gewollt war etwas Großes: Die geistige und die sinnliche Seite der Liebe in ihrer Verschmelzung zu zeigen, wie dies auch Schleiermacher in seinen vertrauten Briefen über Lucinde richtig erkannte. Das Buch war eine Kriegserklärung gegen die Beschränktheit der deutschen kleinbürgerlichen Frau 1799; es wollte die Liebe als K u n st verstanden sehen. Das Buch war tatsächlich erlebt. In Julius und Lucinde sind Friedrich und Dorothea zu erkennen, auch Karoline und

Schleiermacher tauchen in Umrissen auf. Wie verhängnisvoll aber ward Schlegels Ausführung für die an sich schon mißverständlichen Ideen der Lucinde! Schlegel wollte im Sinn der romantischen Lehre gleich anfangs „das, was wir Ordnung nennen" vernichten und eine „reizende Verwirrung" hervorrufen. Nur allzu gut ist ihm die Schaffung eines Chaos gelungen. In Langeweile und Spitzfindigkeit erstirbt „die hohe Glut der leuchtenden Lucinde"; dem heutigen Leser sagt sie nichts mehr; doch gingen von diesem Buch Gutzkow und noch manch andere Förderer namentlich der Frauenemanzipation aus.

Bei seinem Mangel an gestaltender Fantasie brachte Schlegel auch in seinem Trauerspiel Alarcos aus allgemeinen Regeln nur ein Machwerk hervor, das nach Schillers Bezeichnung „ein seltsames Amalgam des Antiken und des Neuestmodernen" war. Das Drama bezeichnet die tiefste Stufe von Friedrichs Dichtung. Mühsam hielt Goethes Persönlichkeit bei der Erstaufführung in Weimar („Man lache nicht!") das Gelächter der Zuschauer zurück.

Wilhelm Schlegel

Friedrich Schlegel war der Erfinder, Wilhelm Schlegel der Ordner und Verkünder der romantischen Kunstlehre. Er war maßvoller, klarer und korrekter als Friedrich; leicht, beweglich und zierlich. Er glich in mancher Beziehung Wieland: die Glätte, die Anmut ohne Kraft waren seine Hauptmerkmale. In seinen Gedichten so wenig wie in seinen Kritiken hatte er das Dunkle, Dämonische und Tiefe, das Friedrich mindestens als Denker besaß. Als Mensch und Dichter litt Wilhelm an der übelsten Eigenschaft eines Künstlers: an der Korrektheit. Die leibliche Verwandtschaft zwischen den Brüdern darf nicht ohne weiteres auch als eine starke innere Verwandtschaft aufgefaßt werden. Wohl standen sie lange Zeit treu vereint zusammen, aber die Brüder ähnelten sich als Schriftsteller wenig. Wilhelm zählte nur als Kritiker zu den Romantikern, dichterisch war und blieb er ein Nachahmer der Klassiker von Weimar. Bei Gelegenheit der Tätigkeit der Brüder Schlegel sei einiger Brüderpaare gedacht, die in der Literatur eine wichtige Rolle gespielt haben und spielen: Gotth. Ephr. und Karl Gotthelf Lessing, Johann Adolf und Johann Elias Schlegel, Christian und Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, Wilhelm und Alexander von Humboldt, Jakob und Wilhelm Grimm, Wilhelm und Friedrich Schlegel, Ch. J. S. und C. W. Contessa (Zeitgenossen von Amadeus Hoffmann), Paul Pfizer (Parlamentarier) und Gustav Pfizer (Dichter), August und Adolf Stöber, Georg Büchner (Dichter) und Ludwig Büchner (materialistischer Philosoph), Rudolf und Paul Lindau, Julius Duboc (Philosoph) und Charles Eduard Duboc, bekannter unter dem Namen Robert Waldmüller, Karl und Richard Weitbrecht, Heinrich und Julius Hart, Karl und Gerhart Hauptmann, Karl Busse und Busse-Palma, Heinrich und Thomas Mann, Frank und Donald Wedekind.

Der ältere der beiden Brüder Schlegel, August Wilhelm Schlegel, wurde 1767 in Hannover geboren. Von Vater und Oheim hatte er wie Friedrich das Talent für Sprach- und Verskunst geerbt. Er studierte in Göttingen Philologie und fühlte sich namentlich von Gottf. Aug. Bürger angezogen. Der damals schon völlig vereinsamte Dichter der Lenore, der mit Herder und Goethe den Volksgesang in Deutschland erweckt hatte, nahm sich Wilhelms mit warmer Freundschaft an. So schlangen sich von Sturm und Drang zur Romantik auch äußerlich die verbindenden Fäden. Sehr früh versuchte sich Wilhelm als Kritiker, doch noch war er ohne

Ursprünglichkeit und ohne große Auffassung. Als Übersetzer erprobte er sich zuerst an Dante, dann begann er 1789 gemeinsam mit Bürger Shakespeares Sommernachtstraum zu übersetzen, aber auch diese Arbeit blieb liegen. In einem vornehmen Haus in Amsterdam ward Wilhelm Hofmeister. Allmählich begannen Goethe und Schiller das Vorbild Bürgers in ihm zu verdrängen. 1795 kehrte Wilhelm, innerlich gereift, von neuem zur Übersetzung Shakespeares zurück.

Mit Wilhelms Übersiedlung nach Jena 1796 beginnt eine neue Periode seines Lebens. In Karolinens und Wilhelms Haus sammelten sich, wie wir schon schilderten, die Romantiker. In den folgenden vier Jahren erschienen Hunderte von Rezensionen Wilhelms. Daneben ging die Shakespeareübersetzung her; es bedeutete eine Anerkennung seiner Verdienste als Übersetzer, daß Schlegel 1798 außerordentlicher Professor in Jena wurde. 1800 gab er die Stellung auf und hielt in Berlin 1801 bis 1803 öffentliche Vorlesungen über die Kunstlehre und Geschichte der klassischen und romantischen Literatur, in denen die Theorie der Romantiker zum ersten Mal einheitlich dargestellt wurde. Durch Goethe lernte Wilhelm 1803 die freidenkende und geistvolle französische Schriftstellerin Frau von Stael, die Tochter des Ministers Necker, kennen (geb. 1766, gest. 1817). Sie schrieb die Romane: Delphine 1802, Corinne oder l'Italie 1807 und das kulturgeschichtlich so interessante Buch de l'Allemagne 1810. Diese hochstehende Frau fesselte Wilhelm mit einem Gehalt von 12 000 Frank als Erzieher ihrer Kinder und als literarischen Beirat. Durch Frau von Stael bekam er Gelegenheit, die Welt zu sehen. Mit ihr reiste er nach Rom, Genf, Frankreich und Schweden. Da Napoleon einen tiefen Haß gegen Frau von Stael hegte und sie aus Frankreich verbannte, verlegte sie ihren Wohnsitz nach Coppet am Genfer See.

Wilhelms dichterische Tätigkeit hörte mit dem Jahr 1811 auf. Der Wunsch, wie sein Bruder praktisch tätig zu sein, führte ihn vorübergehend in den Dienst Karl Bernadottes von Schweden. 1813 war Wilhelm im Hauptquartier der Nordarmee der Verbündeten. Bald kehrte er jedoch zu Frau von Stael und damit zur Welt der Wissenschaft zurück. Außerordentlich ausgebreitet waren seine sprachlichen, sprachvergleichenden, kritischen, kunstgeschichtlichen und antiquarischen Forschungen. Von 1816 bis 1817 widmete er sich in Paris dem Sanskrit; schon in wenig Monaten konnte er die Sprache allein weiter treiben. 1817 starb zu seinem Schmerz Frau von Stael. Im folgenden Jahr wurde Wilhelm nach Bonn als Professor der Literatur berufen. Hier ging er namentlich auf Sanskritstudien aus, richtete eine Sanskritdruckerei ein und gab von 1820 bis 1830 die indische Bibliothek heraus. Im Gegensatz zu seinem Bruder wollte er nichts von der Hinneigung zum Katholizismus wissen, ja er trat mit bitteren Worten dagegen auf. Seine Eitelkeit und die geschminkte Jugendlichkeit seines Wesens setzten ihn vielfach dem Gespött der Jüngeren aus. Sein Ruhm war im Erlöschen. 1845 starb Wilhelm in Bonn.

Übersetzungen: Shakespeare 1797 bis 1801. Spanisches Theater 1803. Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie 1804.
Eigene Dichtungen: Jon, Schauspiel in fünf Aufzügen 1803. Gedichte 1810. Poetische Werke 1812.
Charakteristiken und Kritiken 1800 bis 1801.
Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur 1809 bis 1811.

Es ist schon hervorgehoben worden, daß er die entscheidenden kritischen Anregungen von seinem jüngeren Bruder empfangen hat, daß jedoch das, was er schrieb, einheitlicher, abgerundeter und glücklicher ausgedrückt ist. Vermittelnd und erklärend brachte Wilhelm zunächst Goethes Hermann und Dorothea und Schillers Horen dem Publikum näher. Dann leistete er die ungeheure Arbeit, die Gedanken Friedrichs zu entwirren und in einer leuchtenden, faßlichen Form in die Welt hinauszutragen. Wilhelms Vorbild in der Kritik war Herder; soweit der Stoff in Betracht kam, setzte Wilhelm in den Vorlesungen, die er über dramatische Kunst und Literatur von 1801 bis 1803 in Berlin und 1808 in Wien hielt, den Kampf Lessings gegen das französische Drama fort. Wilhelm ging hierin zu weit; er nannte Racines Muse die Galanterie und ließ von den Werken der Fran-

zosen selbst die Lustspiele Molieres nicht mehr gelten. Sehr mit Unrecht; denn die großen französischen Dichter haben für Franzosen geschrieben, nicht für Deutsche, und sie dürfen verlangen, vom Standpunkt ihrer Nation und ihres Zeitalters aus beurteilt zu werden, und von diesem Standpunkt aus werden sie stets groß dastehen. Der Grund für Schlegels Einseitigkeit lag in seiner Bewunderung Shakespeares. Es ist schon gesagt worden, daß uns Wilhelm den deutschen Shakespeare gegeben, wie uns Luther die deutsche Bibel zum dauernden Besitz gegeben hat. Schlegel übersetzte viel, doch immer nach dem Grundsatz: es sei in diesem Fache nicht anständig, etwas anderes als Meisterwerke zu übersetzen. So übertrug Schlegel in dem Spanischen Theater fünf Stücke von Calderon, so übersetzte er Teile der Werke von Dante, Tasso, Cervantes und Camoens in den Blumensträußen. Bis an den Indus schweifte der sprachgewandte formvollendete Übersetzungsmeister in der Indischen Bibliothek, die neun Stücke mit Darstellungen aus der indischen Götterlehre und freie Nachbildungen verschiedener Werke enthielt.

Als Dichter hatte Wilhelm mit Satiren begonnen. Gegen Kotzebue und gegen die Aufklärung schrieb er: Schönes kurzweiliges Fastnachtsspiel vom alten und neuen Jahrhundert 1801, Ehrenbogen und Triumphpforte für den Theaterpräsidenten von Kotzebue, und Kotzebues Rettung oder Der tugendhafte Beamte. Darauf folgte der Versuch einer höheren Dichtung, das Schauspiel Jon 1803. Es war undramatisch, aber im Versbau und in der Sprache vollendet.

Der sechzehnjährige Jüngling Jon, der im Heiligtum Apolls in Delphi aufgewachsen ist, ohne seine Eltern zu kennen, entdeckt endlich seine Mutter in der Fürstin von Athen Kreusa, während Apollo als Deus ex Machina am Schluß des Dramas erscheint und verkündet, daß Jon von ihm selber abstammt und der Stammvater der Jonier werden wird.

Deutlich merkte man das Vorbild von Goethes Jphigenie. Das Werk zählt zu den zahlreichen Buchdramen, die, nur für die Lektüre bestimmt, auf der Bühne wie farb- und gestaltlose Halbheiten wirken. Goethe und Schiller äußerten sich zwar anerkennend, doch sprach sich Herder mit Recht dagegen aus. Das Stück krankte an Blutarmut. Während die Übersetzungen Wilhelms zum größten Teil den Eindruck von Originalen hervorrufen, machen seine eigenen Gedichte oft den Eindruck von formgewandten Übersetzungen, die den Geist des Vorbildes nicht recht getroffen haben. Der Dichter Wilhelm Schlegel zählt nur als Nachahmer mit. Von all seinen Gedichten ist die Romanze Arion (Arion war der Töne Meister) am bekanntesten, sie entstand aus dem Wetteifer mit der Romanzendichtung Schillers, insbesondere diente als Vorbild der Ring des Polykrates. Auch die Romanze Pygmalion zeigte Schillers Einfluß; Prometheus ist rednerisch breit (in Terzinen geschrieben). Das Totenopfer für Auguste Böhmer ist Wilhelm Schlegels bestes Gedicht. Auguste war die Tochter Karolinens. „Auta" war unaussprechlich liebenswürdig, aber nicht schön. Sie starb 1800, sie war der Liebling der Jenaer Romantikerkreise gewesen. Jm allgemeinen sind Schlegels Gedichte flüssig, reich an glänzenden Bildern, aber ohne Wärme und Gemüt, ohne lyrischen Schmelz. Die Form ist stets von höchster Richtigkeit, seien es nun antike Strophen oder moderne Formen. Namentlich im Sonett entfaltete sich seine Meisterschaft (Sonett; An Bürgers Schatten; August Wilhelm Schlegel; Abschied).

Im Alter schrieb Wilhelm, der an großer Selbstgefälligkeit krankte, bissige Sinngedichte gegen Goethe und Schiller, gegen seinen Bruder Friedrich, gegen Uhland, Freiligrath, Raupach, Grillparzer und Niebuhr. Längst hatte er alle Empfänglichkeit der Jugend abgestreift, er konnte bis zum äußersten pedantisch sein. Von seiner Eitelkeit zeugt sein Sonett auf sich selbst.

Ideenträger, Kritiker, Organisatoren waren Wilhelm und Friedrich Schlegel gewesen; nun wollen wir uns den Poeten unter den Pfadfindern der jungen Generation zuwenden.

Novalis

Als sich, fast ein Jahrhundert nach ihrem ersten Auftreten, im Jahr 1890, das lang erstorbene Interesse den Romantikern wieder zuwandte, da lernte man ihr Wesen zuerst an dem edlen Friedrich von Hardenberg (Novalis) kennen. Ein allzu früher Tod hatte die volle Entwicklung von Novalis jäh abgerissen. „Es lag in ihm das Zeug zu einem Imperator", hatte Goethe von ihm gesagt. Bei Lebzeiten war er nur wenig bekannt; er hat nur Vereinzeltes veröffentlicht. Es lagen von Novalis, als er 1801 starb, nur einige Beiträge für das Athenäum und eine Rhapsodie auf den König und die Königin von Preußen gedruckt vor; kein einziges seiner Werke war vollendet. Die Herausgeber seiner Schriften, Tieck und Friedrich Schlegel, standen vor einem ungeheuern Trümmerfeld von Bruchstücken, Plänen und Ideen. Aus ihnen erhebt sich jedoch einer der merkwürdigsten Dichtercharaktere.

Friedrich von Hardenberg, der sich als Dichter nach einem im 13. Jahrhundert blühenden Zweige seines Geschlechtes Novalis (de Novali Neurode) nannte, wurde 1772 auf dem Familiengute Wiederstädt in der Grafschaft Mansfeld geboren. Er war von Natur schwächlich und als Kind träumerisch still. Erst mit dem neunten Jahr, nach einer tödlichen Krankheit, schien sein Geist mit genialen Kräften zu erwachen. Sein Vater Heinrich Ulrich Erasmus, ein Mann von ernstem, festem, strengem Charakter, hatte Bergwissenschaft studiert. Nach einem bewegten Weltleben war er zu einer glaubensstarken herrnhutischen Frömmigkeit gekommen. Von den poetischen Neigungen seines Sohnes wendete er sich ab. In dem alten Schloß, umgeben von Zeugen der Vergangenheit, gehegt von der Liebe der Mutter, verlebte Novalis glückliche Kindertage. 1787 ward der Vater kursächsischer Salinendirektor.

1790 bezog Novalis die Universität Jena, um die Rechte zu studieren. Aus dem patriarchalischen Frieden des Elternhauses trat er in das gärende Geistesleben Jenas. Reinhold, Fichte, Schiller entzündeten in ihm die Neigung zur Philosophie. Schwärmerisch hing er insbesondere an Schiller. „Sein Blick warf mich nieder in den Staub und richtete mich wieder auf . . . ich erkannte in ihm den höheren Genius, der über Jahrhunderte waltet . . . ihm zu gefallen, ihm zu dienen . . . war mein Dichten und Sinnen bei Tage und der letzte Gedanke, mit welchem mein Bewußtsein des Abends erlosch." Damals fühlte Novalis zum ersten Mal, daß es nähere Verwandtschaften gebe, als die das Blut knüpft. In Leipzig setzte er seine Studien für die Verwaltungslaufbahn fort und beendete sie in Wittenberg. Die folgenreichste Bekanntschaft in Leipzig war die mit Friedrich Schlegel. Die reinste und lieblichste Verkörperung eines hohen unsterblichen Geistes nannte ihn Tieck. Anders als die meisten übrigen Romantiker stand Hardenberg in einem bewegten großen Weltleben, nicht bloß in einem Literaten- und Ästhetenleben. Die Fülle und die Ausbreitung seines Wissens war erstaunlich. Mit seiner sittlichen Kraft wußte Novalis jede Beschäftigung zu adeln. Er war Verwaltungsbeamter, später Salinenbeamter und zugleich seraphischer Dichter und Philosoph.

Da lernte Novalis im Jahr 1795 auf dem Gute Grüningen die noch in ganz jugendlichem Alter stehende Sofie von Kühn kennen. Sofie zählte 13½, Novalis 23 Jahr. Doch die Begegnung mit ihr entschied über sein ganzes Leben. Tieck wird, wenn er die wunder-

bare Geliebte seines Freundes schildert, zum schwärmerischen Bewunderer, mit solcher Grazie und Anmut habe sich dieses überirdische Wesen bewegt. „Novalis selbst hat ihre wechselnde Backfischseele, auf die er so stolz war, sorgfältig zerlegt und geschildert. Was hilft uns das, da nichts von allem nicht auch von hundert anderen Mädchen gesagt werden könnte? Möchte sie auch so oder so gewesen sein, wichtig ist nur, was sie ihm war, und das ist weit mehr in ihm als in ihr zu finden.“ Ein Jahr währte sein ungetrübtes Glück. Sofie erkrankte 1796. Er glaubte mit der Kraft seines Willens ihren Tod aufhalten zu können, doch sie starb im Frühjahr des folgenden Jahres. Nun ward die Verklärte erst recht der Mittelpunkt seiner Gedanken, und allein aus der Liebe zu ihr, aus dem Schmerz um ihren Verlust ist Novalis' Dichtung zu erklären. Ähnlich wie bei Dante (Beatrice) bestimmte Ein großer Lebensmoment und Ein tiefer Schmerz das Wesen der Hardenbergschen Dichtung. „Es ist Abend um mich geworden“, schreibt er, „während ich noch in das Morgenrot hineinsah.“ „Meine Liebe ist zur Flamme geworden, die alles Irdische nachgerade verzehrt.“

Novalis faßte den mystischen Entschluß, durch seines Geistes Kraft an einem bestimmten Tag ihr nachzusterben. „Ich fühle des Todes verjüngende Flut, zu Balsam und Äther verwandelt mein Blut. Ich lebe bei Tage voll Glauben und Mut, und sterbe die Nächte in heiliger Glut.“ Dies Nachsterben aber sollte nicht durch Abtöten des Fleisches geschehen; er wollte sich mit dem Gemüt töten. Doch das Leben und die Zeit bewährten ihre heilende Kraft; Novalis selbst empfand, daß das wahrste, hingebendste Gefühl ersterben kann, wenn man den Gegenstand der Liebe nicht mehr sieht. So sind denn die folgenden Jahre Hardenbergs ein einziger Kampf um den Schmerz, den er in sich weichen fühlt und den er gern festhalten möchte. Ein Tagebuch Hardenbergs aus dieser Zeit zeigt dies aufs deutlichste. Im Jahr 1797 studierte er in Freiberg Bergwissenschaft bei dem berühmten Geologen Werner; die Lehrlinge zu Sais entstanden; in dieser Zeit faßte er eine neue Liebe zu Julie von Charpentier; er trat in Weißenfels die kursächsische Beamtenlaufbahn an. Ein Brustleiden, das ihn schon lange verzehrte, raffte ihn hin; er starb, 29jährig, im Jahr 1801 in Weißenfels, zwei Tage nach dem 19. März, dem Todestage seiner ersten Braut Sofie.

Philosophische Werke: Die Lehrlinge zu Sais, unvollendet, darin das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen, 1798 entstanden. Fragmente, ein Teil unter dem Titel Blütenstaub 1798 im Athenäum erschienen.

Dichterische Werke: Das Romanbruchstück Heinrich von Ofterdingen, 1799 und 1800 geschrieben. 12 Geistliche Lieder, darunter: Was wär' ich ohne dich gewesen, was würd' ich ohne dich nicht sein? — Fern im Osten wird es helle, graue Zeiten werden jung — Wenn ich ihn nur habe, wenn er mein nur ist — Wenn alle untreu werden, so bleib ich dir doch treu. Aus Ofterdingen: Lied der Kreuzfahrer (Das Grab steht unter wilden Heiden), Lied des Bergmanns (Der ist der Herr der Erde, wer ihre Tiefen mißt), Gesang der Toten (Lobt doch unsre stillen Feste), Marienlieder (Wer einmal, Mutter, dich erblickt). — Sechs Hymnen an die Nacht, 1800 im Athenäum erschienen, in Prosa, neuerdings auch in poetischer Form veröffentlicht.

Die Philosophie des magischen Idealismus. Hardenbergs Vorbilder sind in Klopstock, in Bürger, in den Dichtern des Hains, Fr. Leop. Stolberg, in den Dichtern des Sturms und Drangs und der Empfindsamkeit zu suchen. Eine lebhafte Begeisterung für Schiller, namentlich aber für Fichte, kam hinzu; einige Jahre war Goethes Wilhelm Meister Novalis' Lieblingsbuch, doch allmählich entfernte er sich von diesem Vorbild. Die Tätigkeit von Novalis drängte sich fast fieberhaft schnell in zwei Jahren 1799 und 1800 zusammen. Von einer künstlerischen Entwicklung allein vermag man bei ihm nicht zu sprechen. Wie bei so vielen Romantikern waren bei ihm philosophische und poetische Elemente aufs engste verbunden, Novalis war ein Dichterphilosoph, vielleicht stand in ihm der Denker sogar über dem Dichter. Seine Philosophie kann man einen magischen Idealismus nennen. Die Außenwelt ist, wenn auch real, doch nur eine Schatten-

welt, in die erst unser Geist das Licht bringt. Unsere Innenwelt soll Beherrscherin der Außenwelt werden. Den ersten Schritt dazu tut der Künstler; aber der Einzelkünstler hat noch nicht die höchste Stufe der Freiheit erreicht: der Maler meistert nur das Auge, der Musiker nur das Ohr, der Poet nur die Sprache und die Einbildungskraft. Aus dem Einzelkünstler soll nach Novalis' Philosophie der Magier werden, der allseitig die Außenwelt beherrscht. Der ist magischer Idealist, der ebensowohl die Gedanken zu Dingen, wie die Dinge zu Gedanken machen kann. Novalis glaubte, daß der Mensch einmal imstande sein werde, sich durch seine Willenskraft zu töten. Die bedeutendsten philosophischen Schriften von Novalis sind die Lehrlinge zu Sais, der schwärmerische Aufsatz: Die Christenheit oder Europa (aus dem wir die Verherrlichung des Katholizismus und des deutschen Mittelalters schon kennen), und die Fragmente, erstaunlich reiche Früchte eines originalen frühreifen Geistes, die Philosophie, Kunst, Religion, Leben und Natur betreffen und die Novalis später einmal in umfassender Weise ausgestalten wollte. Hier einige Proben aus diesen tausenden von geistvollen Worten:

> Kritik der Poesie ist ein Unding; es ist schon schwer zu entscheiden, ob etwas Poesie sei oder nicht. — Der Poet versteht die Natur besser als der philosophische Kopf. — Die Poesie ist das echt absolut Reelle. — Wozu man ernstlich Lust hat, dazu hat man Genie; das Genie offenbart sich in Lust und Trieb. — Tadle nichts Menschliches; alles ist gut, nur nicht überall, nur nicht für alle. — Man sollte stolz auf den Schmerz sein; jeder Schmerz ist eine Erinnerung unseres hohen Ranges. — Jeder geliebte Gegenstand ist der Mittelpunkt eines Paradieses. — Wo Kinder sind, da ist goldenes Zeitalter.

Die Dichtungen von Novalis. Im Jahr 1799 hat Novalis das Philosophische abgeschlossen. Durch Tieck wandte er sich jetzt der Dichtung zu. Dem poetischen Talent nach war Novalis reicher begabt als Friedrich Schlegel oder Tieck. Seine geistlichen Lieder waren reinste poetische Erzeugnisse. Sie waren weder machtvolle Bekenntnislieder, wie es Luthers Lieder waren, noch moralisch beredte Betrachtungslieder, wie die Gellerts. Novalis' Lieder waren aus rein lyrischem Empfinden geboren, so einfach, so innig und schlicht, wie nur das Große zu sein vermag. Sie atmeten den reinen Christusglauben, der über allem kirchlichen Bekenntnis steht und der den Heiland wie die Jungfrau Maria rein menschlich erfaßt. Von Novalis geht die folgende protestantische wie katholische religiöse Liederdichtung aus. „Diese Lieder sind das Göttlichste, was Novalis je gemacht hat", sagte Schlegel, „sie haben mit nichts Ähnlichkeit als mit den innigsten und tiefsten unter Goethes früheren kleinen Gedichten."

Im Frühjahr 1799 wurde Novalis mit der Sage von Heinrich von Ofterdingen bekannt. Die glänzende Zeit Friedrichs des Zweiten, der mittelalterlichen Minnedichtung und der Kreuzzüge ward in ihm lebendig. Der Roman besteht aus zwei Teilen: Die Erwartung und Die Erfüllung. Der zweite Teil ist Bruchstück. Das Werk soll die Entwicklung eines romantischen Dichters schildern und die romantische Poesie verherrlichen. Entstanden ist das Werk in der bewußten Absicht, Wilhelm Meister zu übertreffen. Trotz der unvollendeten Form war Heinrich von Ofterdingen bis 1801 das bedeutendste Dichtwerk der Romantik. Die Schönheit der Sprache, die Vergeistigung der Begebenheiten, die tiefe Absicht, die sich in einem bunten Märchengewande verhüllt, geben dem Werk seinen eigentümlichen Wert; die Fähigkeit, Gestalten zu schaffen, war Novalis versagt.

Der junge Ofterdingen reist mit der Mutter nach Augsburg, von Sehnsucht getrieben, die blaue Blume zu finden, die er im Traume gesehen hat. Sein Dichtertalent erwacht während der Fahrt; er lauscht der Erzählung von Märchen, er vernimmt mit Begierde von einem bevorstehenden Kreuzzuge. Die Natur tritt ihm näher in der Person eines Bergmanns, die Geschichte in der Person eines geheimnisvollen Einsiedlers Friedrich von Hohenzollern. In Augsburg lernt Ofterdingen die schöne Tochter Klingsohrs kennen. All die Erlebnisse reifen ihn als Dichter. Ein Märchen, das Klingsohr erzählt, schließt den ersten Teil. — Im zweiten Teil kommt Ofterdingen nach dem Morgenland und nach Hellas, sowie an den Hof des Stauffers, Kaiser Friedrichs des Zweiten. Immer mehr löst sich die Handlung im Sinnbildlichen und Märchenhaften auf. Am Ende pflückt Ofterdingen die blaue Blume und wird König in einem verklärten Lande der Dichtung.

Die blaue Blume in diesem Roman hat oft zur Bezeichnung der gesamten Romantik gedient. Die blaue Blume bedeutet höchste, unaussprechliche Poesie. Sie wird folgendermaßen beschrieben: Heinrich von Ofterdingen befand sich einst auf einem weichen Rasen am Rande einer Quelle, die in die Luft herausquoll und sich darin zu verzehren schien. Dunkelblaue Felsen mit bunten Adern erhoben sich in einiger Entfernung; das Tageslicht war heller und milder als das gewöhnliche, der Himmel war schwarzblau und völlig rein. Was aber den Jüngling mit voller Macht anzog, war eine hohe, lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand und sie mit ihren breiten glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstlichste Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blume und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfing; die Blätter wurden glänzender und schmiegten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte . . .

Am höchsten stellte Novalis selber seine Hymnen an die Nacht. Sie sind wie Prosa gedruckt, in Wahrheit bestehen sie aus freien Rhythmen. Die Vertiefung in das Gemütsleben, der lyrische Ausdruck in ihnen ist mit nichts anderem in der Romantik zu vergleichen. „Die kristallene Woge, die, gemeinen Sinnen unvernehmlich, in des Hügels dunklem Schoße quillt, an dessen Fuß die irdische Flut bricht, wer sie gekostet, wer oben stand auf dem Grenzgebirge der Welt und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz: wahrlich, der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh' hauset." Schwärmerisch wie des Novalis Wesen war auch die Verehrung, die dieser reinste und innigste der Romantiker bei Lebzeiten gefunden hat. Die Linke der Hegelschen Schule, das liberale junge Deutschland dagegen betrachteten Novalis als Vertreter einer kulturfeindlichen, rückwärts gewandten Weltanschauung; Heinrich Heine hat von ihm mancherlei übernommen, die spätere sanfte Romantik (Bezauberte Rose) geht von Novalis aus.

Die eigentliche Auferstehung aber erlebte Novalis erst am Ende des Jahrhunderts. Maeterlinck übersetzte die Fragmente und die Lehrlinge zu Sais ins Französische und war selbst von ihm vielfach beeinflußt. Novalis ward bei uns in Deutschland erst von den des Naturalismus müden Dichtern um 1900 verstanden und zu neuem Leben erweckt.

Klemens Brentano

Klemens Brentano wurde in Ehrenbreitstein 1778 geboren. Seine Mutter Maximiliane von Laroche wird in Wahrheit und Dichtung oft genannt; die Großmutter Sofie von Laroche war Wielands Jugendfreundin; Brentanos Vater stammte aus Tremezzo am Comersee und war in Frankfurt am Main ein wohlhabender Kaufmann geworden. Zahlreiche Kinder füllten

das Kaufhaus zum goldenen Kopf in Frankfurt. „Aus der Verbindung italienischen und deutschen Blutes entsproß ein scharf gezeichnetes, lebensvolles Geschlecht, schwarzhaarige Menschen mit blitzenden Augen, mit begehrlichem, rasch auffassendem, ruhelosem Geist, immer die Arme ausstreckend nach einem immer zurückweichenden Glück. Das volle Maß von Segen und Fluch dieses Erbteils ist besonders Klemens und seiner zehn Jahre jüngeren Schwester Bettina zuteil geworden." Nach dem frühen Tod seiner Mutter wurde Klemens von einer Tante Luise von Möhn, einer strengen verbitterten Frau, auferzogen. Mit 17 Jahren kam Klemens aus seinem verträumten Gedankenleben, das ihm ein Zauberland Vaduz vorgaukelte, in eine Öl- und Branntweinhandlung in Langensalza. Doch Brentano war zum Kaufmann nicht geboren; 1797 ging er nach Halle, 1798 nach Jena auf die Universität, kein Fachstudium, sondern allgemeine Bildung suchend. In Jena trat Brentano in den uns schon bekannten geistsprühenden, ideenreichen, wagemutigen Kreis der Romantiker in Schlegels Haus. Er zog in lustigen literarischen Satiren gegen die Philister (Kotzebue) zu Felde. In der Liebe zu Sofie Mereau, der Gattin eines Professors in Jena, fand er das für ihn doppelt gefährliche Glück der Frauenliebe. „Wenn ich mein Leben prüfe, finde ich, wo nicht den Keim, doch das An- und Ausbrüten aller bösen Leidenschaft in der langen, weichlichen Wartung von Frauenhänden." Klemens war ein Charakter, der, haltlos in sich selbst, ohne Anlehnung an geistig bedeutende Männer oder Frauen nicht leben konnte. Er schloß sich namentlich an Achim von Arnim, den er in Göttingen kennen gelernt hatte, an. Berauschend zog ihn das Leben am Rhein in seinen Bann: „Da brausten Reime wie Schäume."

1803 schloß Brentano eine Ehe mit der anmutig sanften Sofie Mereau, die selbst auch Schriftstellerin war (geboren 1761). In drei kurzen Briefstellen läßt sich das Schicksal dieser Ehe zeichnen.

> Aus dem Sommer 1803 stammen die Worte: „Ihre Liebreize, ihr Lebensmut, ihre Herzensgüte sind so unzählig, daß sie ewig abblühen wird, nie abgeblüht sein. So werde ich dann alle natürlichen Dinge bald haben, die auch Goethe begehrt hat; und wie will ich dichten!" Vom Herbst 1803: „Du mußt nicht glauben, lieber Achim, als sei ich unglücklich oder verändert durch meine Verbindung mit Sofien, nein, ich fühle mein Dasein durch sie verschönt, aber beflügelt sehe ich es nicht." Und vom Herbst 1804: „Ein Jahr ist es nun, lieber Arnim, daß ich keine Zeile gedichtet, ohne Umgang, ohne Liebe. In stillen häuslichen Leiden fühle ich meine Kraft erlahmen, und nun das mir, mir, der alles so zerreißend empfindet!"

Dennoch hat Brentano, der ewig ruhelose, noch am meisten in Sofiens Liebe geruht. Er empfand dies zu spät. In Heidelberg 1805 traf er mit Arnim und Görres zusammen. Der erste Band von des Knaben Wunderhorn trat zu Tage. Jahrelang hatte Brentano dafür schon gesammelt. 1806 starb Sofie Mereau und ihr Kind. Aufs neue war Brentano heimatlos und wurzellos. Er tat den übereiltesten Schritt, den er tun konnte; er vermählte sich 1807 zum zweiten Male. Hören wir ihn selbst:

> „Äußerlich ganz still, sanft und sinnig, ja tiefsinnig erscheinend, entsetzlich verständig sprechend, entschlossen wie ein Mann, jungfräulich schüchtern wie eine Nonne, wirft sich mir Auguste Busmann mit schrecklicher Gewalt, nach einigen poetischen Galanterien, die ich ihr . . . gemacht hatte, an den Hals . . . ich liebe eigentlich nicht . . . Nach vielen Drohungen und leeren Impertinenzen, nachdem die ganze dummstolze Familie mich . . . geschimpft und gehudelt . . . auch von den Meinigen verschmäht, zugleich täglich mehr und mit bitterem Kummer entdeckend, daß ich ein ganz anderes Geschöpf entführt hatte oder vielmehr von ihm entführt worden . . . im Wesen ohne alle ideale Natur, verwöhnt, plump, heftig mit Entschlossenheit, ohne Reiz des Leibes und der Seele neben mir — so war ich zwar noch unkopuliert, doch honoris causa dafür erklärt, innerlich aber schon getrennt . . ."

Die Ehe wurde bald wieder geschieden. Brentano lebte einige Zeit in Böhmen und Wien. Im Jahr 1816 lernte er in Berlin im Haus des Geheimrat Stägemann Luise Hensel, die Tochter eines lutherischen Predigers kennen. Von ihr stammt das fromme Lied: Müde bin ich, geh' zur Ruh'. Luise Hensel war Brentanos letzte Liebe, doch versagte sie ihm ihre Gegenliebe. „Solch Leid und solche Freude ist mir aus keinem Brunnen gequollen als von Deiner Lippe, aus Deinen Augen", schreibt Brentano. „Es tut mir weh, daß ich Dich verscherzt — was sage ich, verscherzt! daß ich Dich verschuldet, vergendet, verjammert habe,

ohne Dich verschmerzen und verlieren zu können . . ." „Ich habe Dir gesagt, daß Du mein Herz abgerindet . . ." „Vergeblich! Kennst Du dies schreckliche Wort? Es ist die Überschrift meines ganzen Lebens." Luise Hensel, obschon Protestantin, wies Brentano, den Katholiken, auf den angestammten Glauben hin. 1817 entsagte Brentano reumütig der eitlen Welt. Die Sehnsucht zur Kirche, wie so viele andere, führte ihn nicht zurück, nur die Sehnsucht nach Ruhe. Ein Absterben für die Poesie beginnt jetzt. Er schreibt: „Seit längerer Zeit habe ich ein gewisses Grauen vor aller Poesie, die sich selbst spiegelt und nicht Gott." Brentano ließ wie zum Abschluß seiner dichterischen Laufbahn 1817 und 1818 noch manches erscheinen. Dann widmete er sich von 1818 bis 1824 fast unablässig der Beobachtung und Pflege der in religiösen Visionen liegenden kranken Nonne Katharina Emmerich in Dülmen, die an ihrem Leib das Stigma auswies, die blutigen Wundmale Christi. Die Reden der Kranken waren für Brentano Offenbarungen voll Weisheit und Gnade, die er sorgfältig aufzeichnete. So verbrachte er sechs Jahre. Der Welt und der Kunst und dem Leben abgestorben, fanatisch den Katholizismus fördernd, hielt sich Brentano in Koblenz, Frankfurt, Regensburg und München auf. Hier trat eine kleine dürftige Nachblüte seiner Dichtung ein. Er schrieb die trüben Verse: „Poesie, die Schminkerin — nahm mir Glauben, Hoffen, Lieben — daß ich wehrlos worden bin — nackt zur Hölle hingetrieben. — Nur ein Schild blieb unbewußt — mir noch aus der Unschuld Tagen — Heil'ge Kunst, auf Stirn und Brust — ein katholisch Kreuz zu schlagen." Vielen kam Brentanos Zustand in den letzten Lebensjahren als Verrücktheit vor; anderen schien seine Mildtätigkeit und Gläubigkeit bewundernswert. Er starb 1842 in Aschaffenburg.

Gedichte. Aus Godwi: Die lustigen Musikanten (Da sind wir Musikanten wieder); Die Lore Lay (Zu Bacharach am Rheine wohnt eine Zauberin); Ein Fischer saß im Kahne; Es ist ein Schnitter, der heißt Tod. Aus Ponce de Leon: Nach Sevilla, nach Sevilla. Aus dem Drama Die Gründung Prags 1814: Komm heraus, komm heraus, o du schöne, schöne Braut. Aus der Chronika: Es sang vor langen Jahren. Im braven Kasperl und schönen Annerl findet sich das herrliche Lied: Wann der jüngste Tag wird werden, doch ist dies ein alter, von Brentano in sein Werk übernommener Volksreim. Von anderen Liedern Brentanos seien genannt: Heimatgefühl (Wie klinget die Welle, wie wehet im Wind); O lieb Mädel, wie schlecht bist du; Hör', es klagt die Flöte wieder; Weiß ich gleich nicht mehr, wo hausen; Singet leise, leise, leise; Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe (Meister, ohne dein Erbarmen); An Luise Hensel (Schweig Herz! Kein Schrei!); Die Gottesmauer (Drauß' bei Schleswig vor der Pforte).

Jugendwerke: Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter, ein verwilderter Roman 1801 und 1802. Ponce de Leon, ein Intrigenlustspiel, 1801 entstanden, 1803 erschienen. Aus der Chronika eines fahrenden Schülers, unvollendet, 1802 entstanden, 1818 veröffentlicht.

Märchen 1805 bis 1811 entstanden, 1826 und 1838 teilweise veröffentlicht, 1846 bis 1847 gesammelt. 1. Rheinmärchen: Murmeltierchen; Der Schneider Siebentot. 2. Bearbeitungen italienischer Märchen: Gockel, Hinkel und Gackeleia; Das Myrtenfräulein.

Novellen, 1817 erschienen, doch schon früher geschrieben: Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl; Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter.

Des Knaben Wunderhorn, alte deutsche Lieder, gemeinsam mit Achim von Arnim herausgegeben, erster Band 1805.

Mystische Schriften: Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich 1833. Leben der heiligen Jungfrau Maria desgleichen 1852. Leben unseres Herrn und Heilands Jesu Christi desgleichen 1856.

Was das Talent betrifft, so war Brentano den ersten seiner Generation an die Seite zu stellen. Unter der Nachwirkung von Heinses Ardinghello und Friedrich Schlegels Lucinde war sein erster Roman Godwi entstanden, voll romantischer Wirrnis, Ironie und Gestaltlosigkeit. Das Drama Ponce de Leon dankte einer äußeren Veranlassung, einem Preisausschreiben Goethes und Schillers für ein Intrigenstück, seine Entstehung. Es sollte eine Verschmelzung von Shakespeares Charakterlustspiel und italienischer Maskenkomödie werden. Das Stück war reich

an Witz. Es sprüht darin, doch entzündet sich an den Funken kein Licht. Ponce war ein Selbstbildnis Brentanos. Reifer, mehr in deutsche Romantik getaucht als die vorhergehenden Werke, war die Chronika eines fahrenden Schülers. Das Werk sollte in Worten eine Nachschaffung der holdseligen, reinen, technisch ein wenig unbeholfenen Bilder der altdeutschen Maler werden. Johannes erzählt seine Jugendgeschichte und die seiner Mutter, der schönen Els von Lauremburg. Zweimal hat Brentano an der Geschichte gearbeitet, aber sie beide Male unvollendet gelassen. A. v. d. Elbe hat sie später zu Ende geführt.

Brentanos Märchen zählen zu dem Schönsten der Romantik. Es waren zwei Arten von Märchen, Rheinmärchen und Bearbeitungen italienischer Märchen. „Für deutsche Kinder" waren die Rheinmärchen bestimmt. Alle Kinder der Stadt Mainz, darunter auch die Kronprinzessin, sind in die Gewalt des alten Flußgottes Rhein geraten. Der Rhein erbietet sich, jedes einzelne Kind gegen ein an seinem Ufer erzähltes Märchen herauszugeben. Der junge König selbst löst seine Braut Ameleya; ein armer Fischer erzählt darauf das Märchen vom Murmeltier, um seine Tochter auszulösen; dann erzählt ein Schneider ein Märchen Siebentot, um seinen Sohn zu befreien. Leider bricht hier die Erzählung ab. Viele Jahre nach seiner Bekehrung, als er längst der Poesie als einer Lügnerin abgesagt hatte, gab Brentano sein bekanntestes Märchen, das Gockelmärchen, heraus. Eins unserer lieblichsten Kunstgebilde, war dieses Märchen poetisch empfunden und entzückend durchgeführt; es entrückt noch heute den Leser der Wirklichkeit.

Der alte Graf Gockel von Hanau lebt mit seiner Gattin Hinkel von Hennegau und seinem lieblichen Töchterchen Gackeleia in einem einsamen Schloß im Wald. Er besitzt nichts als einen alten Hahn. Dieser aber hinterläßt seinem Herrn den Zauberring des Königs Salomo, der die Gabe hat, jeden Wunsch zu erfüllen. Durch den Ring wird Gockel wieder jung und reich. Infolge von Gackeleias Leichtsinn geht der kostbare Ring verloren, Gockel wird wieder ein Bettler. Die Tochter Gackeleia nimmt jedoch den Räubern den Ring wieder ab und vermählt sich dann mit einem Prinzen. Am Schluß verschluckt der Hahn abermals den Ring und alle werden wieder spielende Kinder, die glücklich und wunschlos sind.

In den Gedichten und in der Sammlung von Volksliedern: Des Knaben Wunderhorn lag Brentanos bahnbrechende Bedeutung. Von Brentano stammt viel von dem, was in Heines Lyrik wirklich poetisch ist. Wir können die Brentanosche Dichtung zutreffend als romantische Weiterbildung von Volksliedmotiven bezeichnen. Brentano hat die Sage von der Lore Lay, die also keine Volkssage ist, auf Grund des alten Namens Lurleiberg frei erfunden. In dem Gedicht Lore Lay, in der Geschichte vom Murmeltier und anderen Märchen im Jahr 1800, also etwa 23 Jahre vor Heine, schuf Brentano Deutschlands bekannteste Sage. Von ergreifendem Ernst ist das Erntelied. Auf den Tod der Königin Luise dichtete er eine Kantate. Von geringerem Wert waren Brentanos christliche Lieder katholischer Färbung, das schönste von ihnen beginnt: „Meister, ohne dein Erbarmen." Eine unvollendete, katholischen Geist atmende epische Dichtung waren die Romanzen vom Rosenkranz; sie spielen in Bologna; der Grundgedanke ist, daß durch die Reinheit der Töchter die Schuld der Mutter getilgt wird. Als Dramatiker versuchte sich Brentano im Stile Calderons in dem sinnbildlichen romantischen Drama Die Gründung Prags. Das Drama schildert die Anfänge der Gesittung bei den Tschechen und die Gründung Prags durch die sagen-

hafte Königin Libussa; verflochten damit ist eine Schilderung des Todes der ersten christlichen Märtyrerin in Böhmen.

Brentanos schönste, dem Gemüt am tiefsten sich einprägende Novelle war die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl, die wohl an Kleists Novellen heranreicht.

Der rechtschaffene Unteroffizier Kasperl wird durch sein übertriebenes aber wahres Ehrgefühl zum Selbstmord getrieben. Seine Braut, die schöne Annerl, verfällt aus falscher Ehrsucht der Schande und endet auf dem Schafott. Die alte, achtundachtzigjährige Großmutter Kasperls ist in die Stadt gekommen, um den beiden Unglücklichen wenigstens ein ehrliches Begräbnis zu verschaffen.

Die Novelle ist von starker Eigenart, das Beste von Brentano überhaupt, nur manches am Schluß ist störend. Unübertrefflich ist die Gestalt der alten Großmutter, aus deren Mund wir hauptsächlich die Geschichte hören. Man hat das kleine Werk mit Recht eine der frühesten Dorfgeschichten genannt.

Vom Jahr 1818 ab verlor Brentano den Zusammenhang mit der Literatur. Er schämte sich nach seiner Umkehr der früheren dichterischen Tätigkeit, von Godwi sprach er als von einem Buche, „dessen Namen ich nicht einmal aussprechen mag, aus Furcht, zur Salzsäule zu werden." Und ein anderes Wort: „Wir hatten nichts genährt als die Fantasie, aber sie hatte uns teils wieder aufgefressen."

Das eigentlich unsterbliche Verdienst Brentanos war die Sammlung von alten deutschen Liedern in des Knaben Wunderhorn 1805. Dies Werk bezeichnete zugleich eine dichterische und patriotische Tat. Der englische Bischof Thomas Percy war um die Mitte des 18. Jahrhunderts der erste Sammler alter Volkslieder. In dem jungen Herder war danach der Wunsch erwacht, ein deutscher Percy zu werden. Der kaltherzige Verstandesmensch Friedrich Nicolai, der geschworene Feind der Volksliedbewegung, ward mit seinem „feynen kleynen Almanach" 1777 merkwürdigerweise der erste Sammler alter deutscher Lieder. Herders Volkslieder (1778/9) trugen, seinem Wesen entsprechend, einen weltbürgerlichen Charakter. Die deutschen Gesänge und Volkslieder darin waren nur gering an Zahl. Herder glaubte, daß wir Deutschen nur wenig Volkslieder besäßen, die dem Liederschatz der Engländer, Spanier und nordischen Völker an die Seite zu stellen wären. Rastlos aber sammelten in der Stille viele Forscher Lieder dieser Art: Anselm Elwert, Eschenburg, Nachtigall, auch der junge Goethe. Brentano selbst besaß eine große Sammlung alter Handschriften, liederreicher Chroniken und fliegender Blätter. Arnim sah besonders die gedruckten alten Liederbücher durch. Die beiden „Liederbrüder" wollten keine gelehrte Arbeit geben; sie wollten mit ihrer Sammlung in das Herz ihres Volkes rufen und in einer Zeit, als das deutsche Reich zu Grunde ging, Trost in den großen Geistesschätzen der Nation bieten, in dem Einzigen, was man noch besaß. Der erste Band (Michaelismesse 1805) erschien mit einer Widmung an Goethe; der Altmeister begrüßte das Werk in einer berühmten Rezension der Jenaer Literaturzeitung mit Freuden. Der seltsame Titel schreibt sich von dem ersten Gedicht her, einer altfranzösischen volkstümlichen Romanze von einem Wunderhorn. „Ein junger Fremdling, der die Welt auf pfeilgeschwindem Rosse durcheilt, kommt auch in König Artus' Schloß. Er springt vom Pferd, naht sich dem Thron, kniet nieder und reicht der Fürstin ein mit Perlen und Edelsteinen reich geschmücktes Horn aus Elfenbein. Dieses

Geschenk hat die Meerfee der Königin ihrer Weisheit und Unschuld wegen geschickt. Man braucht es nur zu berühren, dann läßt es die herrlichste Musik erschallen, lieblicher als aller Vogelgesang, als alle Harfentöne, als die schönste Frauenstimme oder das Lied der Sirenen. Die Königin berührt das Wunderhorn und alsbald entzücken herrliche Melodien ihr Ohr. Doch als die Fürstin dem schönen Knaben danken will, ist er schon fort und man sieht nur noch sein Roß davoneilen." Die Sammlung enthält in bunter Reihe, absichtlich ohne jede Gruppierung, traurige und fröhliche Volkslieder, alte geschichtliche Balladen und Romanzen, Liebeslieder, Kinder-, Spott- und Tanzlieder von unvergleichlicher Frische, tiefsinnige, fromme Choräle, Lieder von Krieg und Frieden aus alter und neuer Zeit, die den schönsten Einblick in die Seele des Volkes gewähren. Des Knaben Wunderhorn barg freilich des Kunstmäßigen und Unnaiven viel. Brentano und Arnim hatten manches alte Lied verändert oder überarbeitet. Schon Ludwig Uhland (Fünf Bücher alter hoch- und niederdeutscher Volkslieder), dann aber Hoffmann von Fallersleben, Simrock, Erk-Böhme, Liliencron haben die echten Texte treuer wiedergegeben, kritischer und wissenschaftlicher ihres Amtes gewaltet. Trotzdem bleibt das Verdienst der Sammlung bestehen. Des Knaben Wunderhorn war von größtem Einfluß auf alle gleichzeitigen und späteren Dichter, auf Uhland, der als Lyriker von dieser Sammlung ausging, auf Heine, Kerner, Eichendorff, Rückert, Wilhelm Müller u. a. Nur den ersten Band gab Brentano heraus, dann überließ er die weitere Arbeit Achim von Arnim. Der zweite und dritte Band erschienen 1808, ein vierter 1854 aus Bettina von Arnims handschriftlichem Nachlaß.

Eine wichtige nationale Seite der Sammlung ist noch hervorzuheben. Gerade im Jahr 1806, als das deutsche Staatsgebilde zusammenbrach und der Rheinbund entstand, erschien dieses Werk, das auf den letzten, ewigen, gesunden Quell auch des Staatslebens — das Volk — hinwies. Nur vom Volke konnte die innere Wiedergeburt des Staatswesens ausgehen, und indem das Wunderhorn die geheimsten und tiefsten Schätze des Volksgemütes aufdeckte, lenkte es den Blick der Allgemeinheit wieder auf den Punkt, von dem allein Rettung kommen konnte. Natürlich währte es einige Zeit, bis dieser Gedanke Gestalt gewinnen, das Volk zur Befreiung vom Fremdjoch sich erheben konnte. Abgesehen von dem ästhetischen Wert des Wunderhorn ist auch seine nationale und sittliche Bedeutung unendlich groß.

Achim von Arnim

Achim von Arnim, einem märkischen Adelsgeschlecht entstammend, wurde 1781 zu Berlin geboren. Er studierte 1798 bis 1800 in Halle und Göttingen Mathematik, Chemie und Physik und gab bereits als Achtzehnjähriger einen Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen heraus, der Aufsehen erregte; doch zog ihn die Bekanntschaft mit Novalis, Tieck und besonders mit Klemens Brentano, der sein inniger Freund wurde, von den Wissenschaften ab und gewann ihn für die Poesie. In Halle kam Arnim in Berührung mit Contessa und Houwald. In Hollins Liebeleben, einem Roman im Wertherstil und in dem Drama Halle und Jerusalem hat Arnim seine Jugendeindrücke geschildert. Auf ausgedehnten Reisen in Süddeutschland, am Rhein (Rheinfahrt mit Klemens 1802) sammelte er alte deutsche Volkslieder. Von 1805 bis 1806 lebte er in Heidelberg mit Brentano, Görres, den Brüdern Grimm u. a. in reichstem poetischen Verkehr. Des Knaben Wunderhorn entstand. Dann kehrte Arnim nach der märkischen Heimat zurück. In der Zeit der Wiedergeburt Preußens war er für die Reformen des

Ministers vom Stein begeistert, doch beteiligte er sich nicht am öffentlichen Leben. 1811 heiratete er Bettina, die Schwester seines Freundes Klemens Brentano. Die Ehe zwischen dem ritterlichen Arnim und der genialen Frau war sehr glücklich. Die Gatten lebten abwechselnd in Berlin und auf ihrem Gute Wiepersdorf in der Mark. Hier starb Arnim in der Blüte seiner Jahre 1831.

Romane: Hollins Liebeleben 1802. Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores 1810. Die Kronenwächter. Erster Band: Bertholds erstes und zweites Leben 1817. Der zweite Teil ist unvollendet.

Novellen: Isabella von Ägypten, Kaiser Karls des Fünften erste Jugendliebe 1811. Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau. Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott. Die Ehenschmiede.

Lyrik: Des Knaben Wunderhorn zweiter und dritter Band 1808. Zeitung für Einsiedler (Trösteinsamkeit.) Alte und neue Sagen und Wahrsagungen, Geschichten und Gedichte 1808.

Schaubühne 1813. Größere Dramen: Halle und Jerusalem, „ein Studentenspiel und Pilgerabenteuer.“ Der Auerhahn. Kleinere Dramen: Die Appelmänner, „ein Puppenspiel.“ Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies, „ein Schattenspiel.“ Der Stralauer Fischzug.

Arnim war vornehmlich Erzähler und als solcher von kräftigem und farbenreichem Darstellungstalent; als Dramatiker war er unbedeutend, als Lyriker trat er nur mit den zahlreich in seinen Werken verstreuten Liedern auf, die durchaus eigenartig, aber schwerflüssig sind, so das Gebet in den Kronenwächtern.

Der Roman Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores zerfällt in die im Titel angedeuteten vier Abschnitte. Die Armut herrscht in dem Elternhause der schönen Dolores, einer leidenschaftlichen spanischen Grafentochter, die mit ihrer älteren Schwester Clelia in einem verfallenen Palast inmitten eines verwilderten Parkes lebt. Der Reichtum empfängt Dolores in dem Schlosse ihres Gatten, des Grafen Karl, der seine Gemahlin mit der Fülle des Reichtums umgibt. Eine Schuld begeht Dolores, als sie einem heuchlerischen italienischen Marchese zum Opfer fällt. Mit strengster vierzehnjähriger Buße sühnt sie ihr Vergehen und stirbt, von Liebe und Verehrung umgeben.

Der Roman Die Kronenwächter — leider unvollendet — ist ein großartiges Gemälde aus der Geschichte des 15. und 16. Jahrhunderts, in dem das Leben der schwäbischen Städte, Dr. Faust, Herzog Ulrich von Württemberg, die Kaiser Maximilian der Erste und Karl der Fünfte, Luther, Dürer, die Reformation, die Bauernkriege usw. farben- und gestaltenreich dargestellt werden sollten. Arnims Roman war der erste bedeutende geschichtliche Roman aus deutscher Vergangenheit, den wir besitzen; an Größe des Plans und der Idee den fast gleichzeitigen Romanen von Walter Scott überlegen, doch in Hinsicht auf Anmut, Klarheit und Spannung mit den Werken des berühmten schottischen Erzählers nicht zu vergleichen. Arnim veranschaulichte mit hinreißender, fantastischer Dichterkraft die Idee eines deutschen Kaisertums. Mitten in politischer Ohnmacht und Zerrissenheit, das ist der leitende Gedanke, hat die deutsche Nation in ihrem Schoße eine unsichtbare Kaiserkrone verwahrt, die nach vielen Kämpfen strahlend hervortreten wird.

Der Roman beginnt in Waiblingen mit dem Jahr 1518. Der ritterliche Kaiser Maximilian aus dem Hause der Habsburger sieht seine großen Entwürfe an einer geheimnisvollen Macht scheitern. Es geht im Volk die Sage von Sprößlingen und Anhängern der Stauffer, die in einem unzugänglichen Schlosse der Zeit warten, um den Kaiserthron zu erstreiten. Selbst Kaiser Max hat auf der Gemsenjagd nicht ferne vom Bodensee ein Schloß gesehen, das eine Krone in die Wolken streckte und dann vor seinen Blicken verschwand. Dort leben die Kronenwächter, ein Geheimbund, der die längst verloren geglaubte Krone Barbarossas unter dem Schutze über-

irdischer Mächte hütet und jeden Verrat furchtbar bestraft. Die Kronenwächter haben die verschiedenen Zweige der Nachkommen der Stauffer voneinander getrennt und in der Unkenntnis ihrer Abstammung erzogen, weil sich die Familienglieder mit wilder Leidenschaft gegenseitig befehden. In den bürgerlichen Verhältnissen, in denen sich die Kaiserenkel durch ihr stauffisch-ritterliches Blut nicht zurecht zu finden wissen, verzehren sie sich und gehen zu Grunde. Ein solcher Nachkomme der stauffischen Kaiser ist Berthold, der als Kind dem Turmwächter Martin gebracht wird. Martin erkennt an geheimen Zeichen das Walten der Kronenwächter. Wenn der Knabe älter wird, denkt Martin, da merkt er schon, daß er unter den Helm gehört. Berthold wächst als Schreiber in Waiblingen, der Stadt seiner Ahnen, heran. Durch eine fremde edle Frau, vom Stamm der Kronenwächter, und Bertholds Mutter lichtet sich ihm das Dunkel seiner Herkunft. Er wird reich und angesehen und schließlich Bürgermeister der Stadt. Sein erstes Leben ist dem Erwerb von Geld und Gut gewidmet. Als er altert, verjüngt ihn Dr. Faust, indem er ihm das Blut eines anderen Stauffers, des siegfriedstarken Malers Anton einflößt. Nun beginnt für den verjüngten Berthold ein zweites Leben, in welchem er seinen Durst nach ritterlichen Taten stillt. Er zeichnet sich im Turnier aus, er hilft Luther zur Flucht. Aber das geheimnisvoll wallende Blut ist daran schuld, daß Berthold mit seiner ganzen Umgebung, mit seinem Weibe und seinen Mitbürgern zerfällt. Er stirbt in demselben Augenblick, als Anton, mit dem er das Blut getauscht, tödlich verwundet wird. Damit schließt der erste Teil. — Der zweite Teil sollte Anton, einen anderen Vertreter seines Geschlechtes, in den politischen und religiösen Kämpfen der Reformation zeigen. Er findet endlich die verlorene Krone seiner Ahnen, entreißt sie den Kronenwächtern und zerstört die Kronenburg, geht aber dabei zu Grunde. Seine drei Söhne finden die gerettete Krone und teilen sie: der eine Reif gelangt nach Norden, der zweite nach Süden, der Jüngste der Söhne behält die eiserne Mauerkrone. Wenn ein von Gott Begnadeter alle Deutschen zu einem großen, friedlichen gemeinsamen Leben vereinigt, dann ist der Tag des neuen Reiches da.

Der zweite Teil verliert sich nur in Andeutungen. Noch 1820 versuchte Arnim die Fortsetzung. 1839 war eine umfangreiche Handschrift der Fortsetzung da, 1854 wurde daraus der jetzige zweite Teil gedruckt.

Auch als Novellist verdient Arnim Hervorhebung. Die Novelle I s a b e l l a v o n Ä g y p t e n trägt einen tragischen Charakter, doch ist der herrliche Anfang durch die folgende wilde Spukgeschichte arg verdorben.

Isabella, die Tochter des letzten Zigeunerfürsten, verliert ihren Vater durch den Tod am Galgen. Dort läßt sie durch Zauberei einen bösen Alraunen entstehen. Sie wird die Jugendgeliebte des späteren Kaisers Karl V., verläßt ihn aber auf Mahnung ihres Volkes, der Zigeuner. Sie kehrt ins Land der Pyramiden zurück und ihr Sohn wird Anführer des ruhelosen Wandervolkes.

Von einer Gedrungenheit des Stils, wie sie sich nur noch bei Kleist findet, spannend und kräftig erzählt, ist die Novelle Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau.

Francoeur, ein überaus tapferer Soldat, wird Kommandant des kleinen, völlig unzugänglichen Forts Ratonneau vor dem Hafen von Marseille. Er leidet an einer schlecht geheilten Kopfwunde und ist außerdem mit einem schweren Fluch belastet, den er bei seiner Eheschließung auf sich geladen. Infolge beider Ursachen wird er auf dem Fort von plötzlichem Wahnsinn ergriffen. Er verbarrikadiert es derart, daß er als einzelner imstande ist, die Schiffahrt zu hemmen, die Zufuhr der ganzen Stadt abzuschneiden; ja er droht, bei einem gewaltsamen Angriff den Pulverturm in die Luft zu sprengen. Nur seine Frau wagt es, zu ihm zu dringen. In der Aufregung darüber öffnet sich Francoeurs Kopfwunde, der Knochensplitter wird ausgestoßen, der Wahnsinn schwindet infolgedessen; Francoeur übergibt das Fort und wird geheilt.

Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott ist eine ausgelassene Satire auf das frühere Kleinfürstenwesen. Die Ehenschmiede behandelt die bekannte Geschichte vom Schmied von Gretna Green.

Die Wurzel von Arnims Wesen war die Hingabe ans Vaterland, das er, der geborene märkische Junker, doch keineswegs in Preußen allein erblickte. Aus warmer Liebe zum großen deutschen Vaterland führte Arnim die herrliche, mit Brentano begonnene Sammlung Des Knaben Wunderhorn zu Ende, und nahe Beziehungen verbanden auch seine beiden großen Romane mit dem damaligen deutschen Leben: Die Gräfin Dolores mit den Jahren der Wiedererstarkung Preußens, die Kronenwächter mit der Sehnsucht nach einem deutschen Kaiserreich, als Napoleons endgültiger Sturz neue Hoffnungen in den Herzen der Patrioten erwachen ließ.

Achim von Arnim war eine große, adlige, künstlerisch schlichte Natur von echt deutscher Gesinnung, reich begabt als Erzähler, nicht frei von fantastischer Verworrenheit; er neigte zu gewagten dichterischen Experimenten und zu Spukszenen; er war leider außer stande, zwischen voll Gelungenem und Mißglücktem zu unterscheiden, mit Recht verglich ihn Goethe mit einem Faß, bei dem der Böttcher vergessen hat, die Reifen festzuschlagen, und so läuft es denn auf allen Seiten heraus. Das sind die Gründe, aus denen Arnim der Gegenwart fremd geblieben ist, ungewürdigt von der Mehrzahl seines Volkes, das er doch so glühend liebte.

Das romantische Genie

Heinrich von Kleist

Im allgemeinen ist die frühere Gleichgültigkeit gegen Kleist einem tiefen Verständnis, ja einer glühenden Bewunderung gewichen, dennoch werden wir, da die Nachrichten über ihn spärlicher fließen als über weit geringere Dichter, niemals ein vollständiges Bild von Kleists Innerem erlangen. Es ist, als ob ein grausames Schicksal, das den Unglücklichen im Leben so hart verfolgt hat, ihm auch noch im Tode den Lorbeer streitig machen wollte. Kleists Leben bestätigt das herbe Dichterwort: „Leben heißt tief einsam sein.“ Kleist hat weder Vorgänger noch Nachfolger gehabt, und niemals verschönte ein großer Erfolg sein Streben. Irrtümlich hat man Kleist zur romantischen „Schule“ gerechnet und da er so gar nicht hineinpassen wollte, nicht recht gewußt, was man mit ihm anfangen solle. Seine Zeitgenossen, die Schlegel, verachteten Kleist, denn dieser hielt an der geschlossenen Kunstform des Dramas fest und wollte von den zersetzenden romantischen Kunstlehren nichts wissen. Er selbst hielt sich nicht zu den Romantikern; erst spät, in Dresden und den letzten Lebensjahren in Berlin, kam er mit romantischen Ideen in nähere Berührung. Wohl steht Kleist mit der großen romantischen Zeitströmung in Zusammenhang, nimmt aber innerhalb der Romantik und der gesamten ersten Generation insofern eine Ausnahmestellung ein, als er ein Genie war, und zwar das einzige Genie der Generation zwischen 1798 und 1826.

Betrachtet man T a l e n t und G e n i e nur als Stufenleiter eines und desselben Vermögens, nur dem G r a d nach verschieden, so würden die Ausdrücke: großes außerordentliches Talent und Genie gleichbedeutend sein, was keineswegs der Fall ist. Es besteht zwischen Talent und Genie ein durchgreifender A r t - oder Wesensunterschied. Das Genie bezieht sich auf die Eigentümlichkeit und Neuheit der Auffassung; das Talent bezieht sich auf die Fähigkeit des Wieder-

gebens und der Ausführung. „Ein wichtiger Unterschied zwischen Genie und Talent liegt auch in der zeitlichen Begrenzung seiner Wirksamkeit. Das Genie ist der Führer und Erzieher der Menschheit, es ist der Lehrer der Generationen und zwar vollbringt es — worin der auffallendste Unterschied liegt — diese Aufgabe in den meisten Fällen erst nach dem Tode und steht sogar nicht selten bei Lebzeiten im Rufe, ein schlechter Lehrer, ein Verderber der Jugend und der guten Sitten zu sein. Das Talent dagegen ist der geschätzte hochgeachtete Lehrer der lebenden Generation. Das Talent ist der geborene Lehrmeister, und seine konservative Naturanlage bewirkt es, daß seine erzieherische Tätigkeit für die Gegenwart zumeist die augenblickliche Wirksamkeit des Genies übertrifft. Aber die kommenden Generationen werten das Urteil über die erzieherische Wirksamkeit von Talent und Genie regelmäßig um, und den späteren Jahrhunderten erscheint nur noch das Genie als Erzieher der Menschheit und die einst so hoch geachtete Tätigkeit des Talentes gerät oft ganz in Vergessenheit."

Das Genie ist nach Friedrich Schlegel organischer Geist schlechthin, im Gegensatz zum Verstand, den er mechanischen Geist nannte. Jean Paul nennt als erstes und letztes Kennzeichen des Genies die Anschauung des Universums. Schelling nennt das Genie die Idee des Menschen in Gott. Hebbel teilt die Schöpfer von Kunstwerken ein in Genies und Talente; der Unterschied, sagt er, liegt darin, daß das Talent nur Teile darstellt, das Genie aber das Ganze des Lebens, „das Genie vereint die Talente", das Genie ist der Mensch, in dem die Natur zu ihrer harmonischsten Ausbildung gekommen ist. Nach Schopenhauer sind die Genies die Leuchttürme der Menschheit, ohne welche sich diese in das grenzenlose Meer der entsetzlichsten Irrtümer und der Verwilderung verlieren würde. Für Friedrich Nietzsche erschien das Volk nur als ein Umweg zu dem Übermenschen. Grillparzer endlich sagt: Das Genie faßt einen großen Gedanken, das Talent fügt ihm eine Überzeugung oder das Gegenbild bei. Alle stimmen darin überein, daß das Genie eine Form der Verkörperung des absolut schöpferischen Vermögens sei.

Das Talent bringt dreierlei zustande. Entweder verbindet es schon Vorhandenes in neuer Weise, wie z. B. Otto Ludwig Shakespearesche und deutsche Kunstbehandlung, Grillparzer klassische und romantische Art, Heine Romantik und jungdeutsches Wesen, Scheffel altdeutsche Romantik und Heinesche Art, Heyse goethisierende Form und modernen Inhalt usw. Oder zweitens, das Talent erfüllt vorhandene künstlerische Richtungen mit einer besonderen Überzeugung, so benutzten z. B. die politischen Schriftsteller ums Jahr 1830 die überkommene Form des Dramas, des Romans und des Liedes, um die große, vom Freiheitsgedanken erfüllte, geistig-politische Strömung ihrer Generation dichterisch widerzuspiegeln. Oder drittens, das Talent schafft ein Gegenbild zu dem, das schon da ist, wie die Romantiker zu dem Kunstwerk der Klassiker.

Einer der wichtigsten Unterschiede zwischen Genie und Talent liegt auf sittlichem Gebiete. Das Genie wird getrieben von der Leidenschaft des aktiven Handelns, das Talent neigt zum passiven Verhalten. Dieser Unterschied trennt z. B. Jean Paul, Grillparzer und Otto Ludwig von Kleist, Hebbel und Wagner. Nur wo höchste künstlerische Begabung und höchster sittlicher Ernst zusammen-

kommen, entsteht das Genie. Mit Recht schreibt Hebbel: „Mit der Sittlichkeit kann sich ein Genie niemals in Widerspruch befinden; mit der Moral nur selten, mit der Konvenienz sehr oft." „Die Gipfel der Sittlichkeit und der Gipfel der Dichtkunst", sagt Jean Paul, „verlieren sich in Eine Himmelshöhe; nur der höhere Dichtergenius kann das höhere Herzensideal schaffen." „Ein unsittliches Genie ist kein Genie."

Dennoch ist kein Genius unseres Schrifttums unbekannter durchs Leben geschritten als Kleist, und da ihm niemals ein Triumph seiner großen tiefsinnigen Kunst gegönnt war, so hatte Kleist sein Leben lang mit Mangel, Verkennung, ja schließlich mit Hunger zu kämpfen, indessen Kotzebue und Fouqué als große Dichter gefeiert wurden.

Heinrich von Kleist, geboren am 18. Oktober 1777 in Frankfurt a. O. Sein Vater. Joachim Friedrich, Kapitän im dortigen Regiment; seine Mutter Juliane Ulrike, geborene von Pannwitz, die Tochter eines märkischen Landedelmannes. Die um drei Jahre ältere Stiefschwester Ulrike (1774 bis 1849) hielt aufs treueste zum Bruder. Eintritt in das Potsdamer Garderegiment zu Fuß 1792. Junker während des Rheinfeldzuges 1793, 1794 und 1795, Leutnant 1797. Austritt aus der preußischen Armee 1799. Philosophische und mathematische Studien auf der heimatlichen Universität Frankfurt a. O. Verlobung mit Wilhelmine von Zenge. 1800 Reise nach Würzburg, wo Kleist Heilung von einem alten Leiden sucht und ihm eine Ahnung seines Dichterberufes aufgeht. Fortsetzung der philosophischen Studien in Berlin, 1801 jedoch Bruch mit der Philosophie. Unaussprechliche Öde, zielloser Zustand.

Mit seiner Schwester Ulrike erste Reise nach Paris 1801. Geheimes Trachten nach dichterischen Zielen. Lösung der Verlobung 1802. Hoffnung eines erträumten ländlichen Dichteridylls. Aufenthalt in der Schweiz, besonders in Bern und auf einer Insel im Thuner See 1801 bis 1802. Vollendung der Familie Schroffenstein. Umgang mit Heinrich Zschokke, dem Urheber des berüchtigten Räuberstückes Abällino, der große Bandit, und dem späteren Verfasser der Stunden der Andacht, sowie mit dem jungen Buchhändler Heinrich Geßner, dem Sohn Salomon Geßners, und mit Ludwig Wieland, dem Sohn Christoph Martins. Mit dem jungen Wieland Reise nach Weimar. Gütige Aufnahme beim alten Wieland in Oßmannstedt. Unausgesetztes Ringen um die Vollendung des Guiskard. Neigung zu Wielands jüngster Tochter Luise. 1803 durch die gewaltige dämonische Unrast seines Wesens von dieser stillen Zufluchtsstätte davongetrieben. In Dresden Fortsetzung seiner Arbeit, die wie eine fixe Idee ihn festhält. Von Ernst von Pfuel und Ulrike, der schwesterlichsten der Seelen, für seine große Bestimmung gerettet. Reise mit Pfuel nach der Schweiz, Oberitalien und Frankreich. Voll blinder Unruhe Frankreich nach zwei Richtungen durchreisend, gelangt Kleist zum zweiten Mal nach Paris. „Mein Schicksal nähert sich seiner Krise." Gedanke, Bonaparte zu ermorden und selbst zu sterben. Von St. Omer meldet er der treuen Schwester Ulrike den Zusammenbruch der stolzen Hoffnung, mit Einem Wurf (Robert Guiskard) in der Dichtung das Höchste zu erreichen Oktober 1803. Im Lager von Boulogne als Spion verdächtig, entgeht Kleist nur durch fluchtartige Heimreise der Verhaftung. Zusammenbruch auf der Reise in Mainz. 1804 Eintreffen in Berlin. In tiefster Niedergeschlagenheit Annahme eines kleinen Amtes mit 600 Talern Gehalt.

Einige Jahre stiller Arbeit und Sammlung. Anstellung an der Domänenkammer in Königsberg 1805. Kleines Ehrengehalt der Königin Luise. Gesundung und Beruhigung. Übersetzung des Amphitryon, verschiedene Novellen, Der zerbrochene Krug, Penthesilea. Doch über sein Dichten geht ihm der nationale Gehalt. Tiefe Erschütterung durch den Zusammenbruch Preußens nach der Schlacht bei Jena. Aufgabe des Amtes 1807. Zu Fuß wandert er im Januar mit mehreren Offizieren von Königsberg nach Berlin. In Berlin von den Franzosen gefangen genommen und nach dem Alpenfort Joux gebracht. Durch Ulrikens Bemühungen endlich freigelassen.

Übersiedlung nach Dresden. Aufenthalt 1807 bis 1809. Umgang mit Adam Müller, Pfuel, Rühle, Lilienstern, Tieck, später auch mit Gottfried Körner. Freundliche Eindrücke von

Kunst und Natur. Wendung zum Patriotischen und Romantischen. Die reichste Schaffenszeit: Kätchen von Heilbronn, Michael Kohlhaas, die Hermannsschlacht. Mit Müller Herausgabe der Zeitschrift Phöbus 1808, die nicht lange besteht. Goethe, Wieland, die Weimarischen Kreise halten sich fern. Von Dresden reist Kleist April 1809 nach Östreich, um sich unmittelbar in die Arme der Begebenheiten zu werfen. Tollkühner Besuch des Schlachtfeldes von Aspern. Vorübergehende Niederlassung in Prag, wo er ein Wochenblatt Germania plante, das den Haß gegen Napoleon entflammen und zur Abschüttelung des fremden Joches aufrütteln sollte. Nach der unglücklichen Schlacht bei Wagram Juli 1809 Scheitern auch dieser Hoffnung. Völlige Erschöpfung und Siechtum. Allmähliches Bekanntwerden Kleists in den Kreisen der jüngeren Romantiker.

Berliner Aufenthalt vom Februar 1810 bis zum November 1811. Die Werke dieser Zeit waren das Schauspiel Prinz Friedrich von Homburg 1810 und fünf neue Novellen. Literarischer Umgang mit Achim von Arnim, Klemens Brentano, Fouqué, Adam Müller. Herausgabe der fünfmal wöchentlich erscheinenden Berliner Abendblätter, die von neuem energisch gegen Napoleon arbeiteten, sich aber der preußischen Regierung durch die Verurteilung der Hardenbergschen Finanzreformen mißliebig machten und deshalb mit größten Zensurschwierigkeiten zu kämpfen hatten, obschon Kleist als Herausgeber ebenso rastlos wie glänzend die Leitung der Zeitung geführt hatte. Vergebens rang Kleist, durch das Eingehen der Abendblätter mittellos geworden, beim König Friedrich Wilhelm um Wiederanstellung im Zivil- oder Militärdienst. Vergebens hoffte er auf ein heldenhaftes Aufraffen gegen Napoleon. Seine Dramen wurden nicht aufgeführt, seine Handschriften auf das kläglichste bezahlt; er ward bedrückt mit gemeiner Lebensnot, war mit der Familie zerfallen; litt vielleicht noch unter einer Herzenstragödie; er stand vereinsamt im Leben da, erlebte noch im Herbst 1811 Preußens Bündnis mit Napoleon und sah für sich keine Möglichkeit mehr, dies jammernswerte Schicksal zu tragen. Selbstmordgedanken hatten schon lange sein Haupt umschwebt. Kleist erschoß Frau Henriette Vogel, eine unglückliche Freundin, die ihn um den Tod gebeten hatte, und dann sich selbst am 21. November 1811 in Wannsee bei Potsdam. Wo er gestorben, liegt Kleist auch begraben. Das Aufsehen, das der Selbstmord erregte, war ungeheuer. Treu hielten Fouqué und Arnim zu dem Freund.

Dramen: Die Familie Schroffenstein, Trauerspiel in fünf Akten, 1803 erschienen. Robert Guiskard, ein Bruchstück, 1802 bis 1803 geschrieben, 1807 aus dem Gedächtnis wieder hergestellt, 1808 im Phöbus veröffentlicht. Amphitryon, Lustspiel nach Moliere, 1807 erschienen. Der zerbrochene Krug, ein Lustspiel, 1808 aufgeführt, 1811 gedruckt. Penthesilea, ein Trauerspiel, 1806 bis 1807 geschrieben, 1808 veröffentlicht. Das Kätchen von Heilbronn, großes historisches Ritterschauspiel, 1810 aufgeführt und gedruckt. Die Hermannsschlacht, ein Drama, 1808 geschrieben, 1821 veröffentlicht. Prinz Friedrich von Homburg, ein Schauspiel, 1810 gedichtet, 1821 aus dem Nachlaß gedruckt und in Wien zum ersten Male aufgeführt.

Novellen: Michael Kohlhaas. Die Marquise von O. Das Erdbeben in Chili. Die Verlobung in St. Domingo. Das Bettelweib von Locarno. Der Findling. Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik. Der Zweikampf. (Als Buch 1810 und 1811 erschienen, doch waren schon fast alle Novellen vorher in Zeitschriften ganz oder teilweise abgedruckt.) Dazu kommen zahlreiche kleinere prosaische Schriften (Band 4 in Erich Schmidts kritischer Ausgabe), z. B. Katechismus der Deutschen, Lehrbuch der französischen Journalistik, Einleitung für die Zeitschrift Germania, zahlreiche mit Meisterschaft erzählte Tagesbegebenheiten und Anekdoten. Ein Roman Kleists ist verloren gegangen.

Gedichte: Die beiden Tauben (Zwei Täubchen liebten sich mit zarter Liebe), Epigramme, Germania an ihre Kinder, Kriegslied der Deutschen, An Friedrich Wilhelm III., An Erzherzog Karl, Das letzte Lied, An die Königin von Preußen (Sonett).

Briefe an seine Schwester Ulrike und an seine Braut Wilhelmine von Zenge. Die wichtigste Quelle jeder tieferen Erkenntnis von Kleist.

1. Jugendzeit und Wanderleben. Kleist war schon als Knabe ein nicht zu dämpfender Feuergeist. Seine reichen Gaben mischten sich in verhängnisvoller Weise mit Charakteranlagen, die ihn zum unglücklichsten aller Dichter

machten, die unsere Literatur zu den Großen zählt. Nur wenig sind wir über Kleists geistige Entwicklung in der Jugend unterrichtet. Jedenfalls ist Kleist im Gegensatz zu Goethe, Tieck und der Mehrzahl der neueren Dichter erst spät mit der Poesie in Berührung gekommen. In dem eintönigen Frankfurt a. O. und den adligen Offizierkreisen, denen damals nur die Erinnerung an Friedrich den Großen einigen Schwung gab, konnte man sich unter einem Dichter höchstens einen Mann vorstellen wie den braven Sänger des Frühlings, Kleists weitläufigen Verwandten Ewald von Kleist († 1759), und selbst dieses bescheidene Vorbild kam dem jungen Gardefähnrich in der langen öden Junkerzeit nicht in den Sinn. Das allgemeine Gefühl der Unbefriedigtheit, der immer glühender erwachende Ehrgeiz, die namenlose Sehnsucht nach etwas Unbekanntem, Großem, trieb Kleist zunächst nicht zur Poesie, sondern zur Wissenschaft. Hastig wollte er alle Höhen und Tiefen des menschlichen Wissens ermessen, aber weder Mathematik noch Philosophie befriedigten ihn: überanstrengt und innerlich so unstät wie bisher kehrte er der Wissenschaft bald den Rücken. Kants Philosophie mit ihrer strengen Lehre von der ewigen Unerkennbarkeit des Dings an sich erschien ihm vernichtend. Schmerzerfüllt klagte er, man wisse nie, ob das trügerische Auge Wahrheit oder Schein sehe. Nicht von der Philosophie konnte seinem tiefverwundeten Inneren Rettung kommen. Da treffen ihn in Berlin die ersten romantischen Ideen, und ein inneres Erlebnis, das größte, das er je erfahren, beginnt sich vorzubereiten. Kleist reist plötzlich, um Heilung von einem Leiden zu suchen, über Dresden nach Würzburg. Er findet sie dort; doch nicht genug, nach tausend bitteren Seelenschmerzen entdeckt er, der Dreiundzwanzigjährige, überselig und selbst davon überwältigt, auch seinen Dichterberuf. Von jetzt an ist sein Schicksal besiegelt. Er kennt fortan nur das Gebot, der Dichtkunst zu leben, und wirft verächtlich alle Möglichkeiten beiseite, ein bürgerlich sicheres Amt zu ergreifen; selbst seine Braut, Wilhelmine von Zenge, die mit rührendem Eifer auf seine Ideen einzugehen suchte, wird von ihm verlassen. Ängstlich birgt er sein erstes Stück, die Familie Schroffenstein, vor den Augen der Welt. Nie ist Kleist mit seinen Werken so frei und ungescheut vor die Öffentlichkeit getreten, wie andere Dichter. „Ich begreife nicht, wie ein Dichter das Kind seiner Liebe einem so rohen Haufen, wie es die Menschen sind, übergeben kann. Bastard nennen sie es. Dich wollte ich wohl in das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine vestalische Priesterin das ihrige, heimlich aufbewahre bei dem Schein der Lampe.“ Kleists tragische Veranlagung war es, daß er stets alles an alles setzte, daß er sofort das Höchste auch in der Dichtung erreichen wollte, was einem Sterblichen zu erreichen möglich war, ohne sich mit den Vorbereitungen lange aufzuhalten. Schon trug er sich mit dem Plan zu dem großen Werk seiner höchsten Träume, dem Drama Robert Guiskard. Aber es wollte ihm nicht gelingen, sein Ideal greifbar zu gestalten, unmutig vernichtete er sein Werk und dachte daran, sich in der Schweiz anzukaufen und im tiefsten Frieden „in einem grünen Häuschen“ Landmann zu werden, losgerissen von allen Verhältnissen, die ihn zwangen zu streben, zu beneiden, zu wetteifern. „Ich werde wahrscheinlicherweise niemals in mein Vaterland zurückkehren. Ihr Weiber versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heißt Ehrgeiz. Es ist nur ein einziger Fall, in dem ich zurückkehre, wenn ich der Erwartung der Menschen, die ich törichter Weise durch eine Menge von prahlerischen Schritten gereizt habe, entsprechen kann.

Kurz, kann ich nicht mit Ruhm im Vaterlande erscheinen, geschieht es nie." Vollendet wurde in der Schweiz nur das schon früher begonnene Trauerspiel Die Familie Schroffenstein, Kleists Erstlingswerk. Das Stück liegt in drei deutlich erkennbaren Entwicklungsstufen vor. Die Titel lauten: Die Familie Thierrez, Die Familie Ghonorez und Die Familie Schroffenstein. Der erste Entwurf zeigt die Haupthandlung in ihrer einfachsten Form; der zweite, die Familie Ghonorez, hat einen spanischen Schauplatz, sonst aber den gleichen Text wie die Familie Schroffenstein. Das Stück ist die Tragödie des Mißtrauens. Es ist einer jener gewaltigen Erstlinge, an denen unsere Literatur so reich ist, von dramatischer Kraft in der Handlung, von höchstem Liebreiz in den Szenen zwischen Ottokar und Agnes, von eigentümlicher Prägung in Sprache und Charakteristik. Kleist selbst genügte es so wenig, daß er es eine elende Scharteke nannte. Die Ausführung ist in der Tat völlig ungleichmäßig. Die drei ersten Aufzüge zeugen von einer gewaltigen, wenn auch finsteren Kraft; mit dem vierten Aufzug jedoch erlahmt das Interesse des Dichters und er schließt übereilt und unwürdig, was er so kunstvoll begonnen hatte; die Handlung verwirrt sich, ungeheuerliche Widerwärtigkeiten stoßen uns auf, und so endet das Stück wie eine tragische Posse. Einzelne Szenen (so im fünften Akte die Umkleideszene) und die Charakteristik sind von ragender Größe und durchweht von Shakespeareschem Geiste. Das Stück erschien ohne Verfassernamen.

„Die Familie Schroffenstein stellt uns den inneren Krieg eines adligen Geschlechtes dar, das durch eine unheimliche Verkettung von Mißtrauen, Leidenschaft und Zufall fortgerissen, gegen sich selbst wütet und erst zum Frieden gelangt, als es in fürchterlichen Untaten sich alle Zukunft und alle Seligkeit zerstört hat."

Das Drama bedeutete jedoch nichts gegen das Meisterwerk, das Kleist während seiner ruhelosen Wanderjahre (Weimar, Dresden, Genf, Paris) unaufhörlich im Sinne trug: Robert Guiskard, Herzog der Normänner. Es sollte nichts Geringeres bedeuten, als eine Überbietung alles dessen, was die deutschen Klassiker von Lessing bis Schiller im Drama erreicht hatten.

Bei Wieland beschäftigte sich der seltsam Verschlossene mit dem Stück. „Endlich gestand Kleist, daß ein Trauerspiel seinen Geist fessele, ein immer wieder zerstörter Aufbau, und eines Nachmittags am Kamin brachte der Alte ihn soweit, daß er seinem Wirt einige der wesentlichsten Szenen . . . aus dem Gedächtnis vordeklamierte. Hingerissen rief Wieland: wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespeare sich zu einer Tragödie verbänden, so würde ein diesen Bruchstücken gemäßer Guiskard ans Licht treten . . . Weinend und kniefällig küßte Kleist ihm die Hände; den stolzesten Augenblick seines Lebens hat er nach Jahren noch diesen großen Moment der Offenbarung genannt." Doch aus Genf schrieb der Unselige: „Ich habe nun ein Halbtausend hintereinander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so viel Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen: jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei." Aber auch der dritte Entwurf befriedigte Kleist nicht. Diese Selbstverurteilung bedeutete das Scheitern langgehegter, höchster Hoffnungen, und als er in der finstersten Seelenstimmung zum zweiten Male nach Paris weiterreist, verbrennt er dort Robert Guiskard, außerdem ein anderes angefangenes Drama Leopold von Österreich und alle seine Papiere. Der Gedanke des Selbst-

mordes leuchtet immer unheimlicher in dem Unseligen auf. Die Quelle des Stückes ist ein Aufsatz in Schillers Horen vom Jahr 1797. Kleist stellte später 1807 aus dem Gedächtnis für den Phöbus die Szenen her, die wir jetzt besitzen. Robert Guiskard († 1085) ist im Begriff, mit seinen Normannen Byzanz zu erobern. In seinem Lager wütet die Pest, ihn selbst ergreift die Krankheit, und ein häuslicher Zwist, der einer alten Schuld entspringt, bricht immer stärker in seiner Familie aus.

2. Königsberger Zeit. Mit gebrochenen Schwingen kehrte Kleist, der nie oder nur im höchsten Glanz des Ruhms in die Heimat hatte zurückkehren wollen, dahin zurück. Sein kleines Vermögen war aufgezehrt. Geduldig ließ er sich von Ulrike bestimmen, in Königsberg ein Staatsamt anzunehmen. Der Fleiß jener Tage bietet ein rührendes Bild: ein ganzes Jahr enthält er sich des Dichtens, dann aber fordert die Natur des Künstlers ihr Recht, und Kleist erhebt sich zu neuer, bewunderungswürdiger Schaffenslust. Mehr als alles andere beweist dieser Aufschwung nach dem allertiefsten Sturze die gesunde Kraft, die in dem Dichter wohnte. Er begann in dieser zweiten, maßvolleren Periode mit kleineren Versuchen: er schrieb Novellen (Marquise von O., Das Erdbeben von Chili), er schuf eine das Original bei weitem übertreffende Bearbeitung des Moliereschen Lustspiels Amphitryon, die Gentz schwärmerisch bewunderte, versuchte sich dann in einem kleinen selbständigen Werk (Der zerbrochene Krug) und dichtete endlich, am Schluß der Königsberger Zeit, eine von seinen größten Tragödien (Penthesilea).

Den Plan zu dem humorvollen niederländischen Charakterbild — denn so ist Der zerbrochene Krug eigentlich zu bezeichnen und nicht als Lustspiel schlechthin — hatte Kleist bereits in Bern gefaßt, bei Betrachtung eines Kupferstichs, der eine Gerichtsverhandlung darstellte. Bei einem dichterischen Wettstreit der Schweizer Freunde hatte Zschokke den Gegenstand als Novelle behandelt, Wieland als eine Art Satire, Kleist als Drama. Goethe führte das Stück, in drei Akte zersplittert, in Weimar 1808 auf. Im Stil verfehlt, im Tempo verschleppt, rief die Aufführung einen Theaterskandal, dem der Herzog wehren mußte, hervor. Die Bühnenunwirksamkeit schien dargetan zu sein. Später schrieb Hebbel bei einer Aufführung im Burgtheater: „Seit dem Falstaff ist im Komischen keine Figur geschaffen worden, die dem Dorfrichter Adam auch nur die Schuhriemen auflösen dürfte.“ „Der zerbrochene Krug gehört zu denjenigen Werken, denen gegenüber nur das Publikum durchfallen kann.“

Der Humor des Stückes ist, daß der Dorfrichter Adam, ein alter Sünder, in dem Rechtshandel, den er schlichten soll, selbst der Schuldige ist. Er hat bei nächtlicher Weile, als er in die Kammer Evchens eindringen wollte, den mit Bildern und Schildereien verzierten Krug Frau Marthens zerbrochen und muß nun in der leidigen Gegenwart des kontrollierenden Gerichtsrates durch sein Inquirieren sich selbst als den Schuldigen ermitteln. Als dem dummschlauen Dorfrichter alle Schliche und Kniffe nichts mehr helfen, läuft er davon, sein Schreiber Licht wird Dorfrichter an seiner Statt, und das von ihm veruneinigte bäuerliche Brautpaar Evchen und Ruprecht versöhnt sich.

Nach dieser idyllisch behaglichen Komödie tritt uns Kleist wieder gigantisch in der Tragödie Penthesilea entgegen. Sie ist ganz ohne Rücksicht auf die wirkliche Bühne geschrieben. Kleist sagt mit Recht von dem Drama: „Mein innerstes Wesen liegt darin . . . der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele.“ Das Stück ist die genialste und mächtigste Empörung der Romantik gegen

das klassische Ideal. Ein Gemälde ungeheurer Leidenschaften tritt uns entgegen; eine Bildersprache entrollt sich in diesem Stück, die ebenso unerschöpflich ins Große geht, wie sie im Zerbrochenen Krug ins Kleine ging. Die Verwirrung des Gefühls, dies eigentliche Kleistsche Thema, ist niemals grandioser von Kleist aufgefaßt worden, als in dem Schicksal der Amazone, die Achilles zugleich liebt und tötet. Kampflust, Liebesglut, Entsetzen sind unübertrefflich geschildert. Neben dem Gewaltigen steht das Zarte, und in dem Wechsel von leidenschaftlich wogenden und ruhigen Szenen liegt auch ohne alle Akteinteilung der große Rhythmus des Dramas.

Die späte hellenische Sage erzählt von der Amazonenkönigin Penthesilea, die mit ihren kriegerischen Jungfrauen den Trojanern zu Hilfe kommt und mit Achilles und den griechischen Helden kämpft. Kleist hat die antike Sage märchenhaft romantisch ausgesponnen. Die Amazonen sollen nach göttlichem Gebot sich mit denjenigen Helden vermählen, die der Kriegsgott ihnen entgegenschickt; aber Penthesilea erwählt sich selbstherrlich Achilles, den herrlichsten der griechischen Helden. Zuerst scheint sie über Achilles zu triumphieren, dann aber wird sie von ihm besiegt, und in namenlosem Schmerz über diese Schmach sinkt sie in Ohnmacht und wird die Gefangene des Helden. Um ihren Stolz zu schonen und ihr den Triumph zu gönnen, über ihn gesiegt zu haben, ist Achilles zu einem Scheinkampf mit ihr bereit, um dann zu den Füßen der kriegerischen Jungfrau niederzusinken. Aber Penthesilea faßt diese Herausforderung als Hohn auf und mit fürchterlicher Wildheit stürzt sie sich mit der Meute der Kriegshunde auf den waffenlos nahenden Achill und zerfleischt ihn. Zu spät kehrt ihr nach dieser Greueltat die Besinnung wieder. Sie gibt sich selbst durch den ehernen Willen des Schmerzes den Tod.

Das Stück muß psychologisch aufgefaßt werden. Penthesilea ist die poetische Darstellung jenes inneren Kampfes, den Kleist selbst, der Dichter, um die Erreichung seines dramatischen Ideals in Robert Guiskard schmerzvoll durchlitten hatte. Penthesilea ist Kleist selber, Achill ist das dramatische Ideal, das Penthesilea-Kleist in stürmischem Anlauf zu erringen trachtete. Als dies dem Dichter mißlang, zerriß er sein Werk ebenso grausam wie Penthesilea den geliebten Helden. Indem Kleist sein eigenes Schicksal zu einer Dichtung werden ließ, befreite er sich von der Erinnerung an sein allzu vermessenes Streben. So ist denn das Werk ein Denkmal von des Dichters Kraft, das eigene Leid im Liede zu bändigen. Daher ist Goethes Urteil über das Stück — daß es ihn betrübe, junge Männer zu sehen, die auf ein Theater warteten, das da kommen solle, und daß er vor jedem Brettergerüst dem wahrhaft theatralischen Genie sagen möchte: hic Rhodus, hic salta — in seiner Allgemeinheit zwar unbedingt wahr, aber es kann dem ganz anders beabsichtigten Kleistschen Stücke auch nicht das Mindeste von seiner Bedeutung rauben.

3. Dresdner Periode. Nunmehr tritt in dem aus Königsberg amtlos wieder fortstrebenden Dichter, den wir uns fast immer verkannt und unverstanden zu denken haben, eine bedeutsame innere Wandlung ein. Schon in Königsberg wurde Kleist von der politischen Leidenschaft ergriffen; in Dresden erwacht in ihm das glühende Verlangen, sein von Napoleon geknechtetes Vaterland wieder frei und groß zu sehen. So wird denn dieser größte Dichter seiner Generation aus einem Weltbürger ein Patriot. Kleists Freund Adam Müller, ein Parteigänger der Berliner und Heidelberger Romantiker, beschleunigte diese Wendung zum Vaterländischen und Romantischen. Die Dresdner Zeit ist die hellste, die schaffensfreudigste in Kleists Leben, fortan wählt er nur heimatliche Stoffe. In Dresden

entsteht das Gegenstück zu Penthesilea: Das Kätchen von Heilbronn. Es ist neben Götz von Berlichingen das glänzendste Gemälde des deutschen Mittelalters, ein blumiges Fantasiegebilde, das Kleists Ideal einer holden und frommen Mädchenhaftigkeit in den schmelzendsten Farben widerspiegelt.

Hauptpersonen: Graf Wetter vom Strahl, das Edelfräulein Kunigunde von Thurneck, der Waffenschmied Friedeborn, Kätchen, der Knecht Gottschalk, der Kaiser. Ort: verschiedene Burgen Schwabens. Zeit: das ausgehende Mittelalter. Inhalt: Kätchen, angeblich die Tochter des alten Waffenschmieds Friedeborn, hat in der Neujahrsnacht einen Traum. Ein Cherub zeigt ihr das Bild ihres künftigen Gemahls. Sie erkennt im Grafen Wetter vom Strahl den ihr bestimmten Ritter und folgt ihm nun, unter einem geheimnisvollen Banne stehend, wie ein Schatten. Auch Graf Wetter hat in der Neujahrsnacht das Bild der ihm bestimmten Braut erblickt, aber er glaubt dieses Bild in Kunigunde wiederzuerkennen, einer falschen und bösen Zauberin. Umsonst behandelt er Kätchen mit abschreckender Härte, ihre gläubige Treue läßt sich durch nichts beirren, und endlich bricht auch Wetters Mitgefühl hervor, als Kunigunde das überall hilfreiche Kätchen ins brennende Schloß schickt, um wichtige Papiere zu retten. Der Cherub ihres Traumes beschützt sie. Als sie unter den duftenden Hollunderbüschen an der Burgmauer eingeschlummert ist, entlockt der Graf dem in hypnotischem Schlafe liegenden Kätchen die Geschichte jenes Traumes in der Neujahrsnacht. Alles wird ihm jetzt klar, und er versteht jetzt Kätchens treue Liebe. Bald stellt sich auch heraus, daß Kätchen gar nicht die Tochter des alten Friedeborn ist. Der Kaiser erkennt sie als seine Tochter an, das vom Himmel geliebte und beschützte Kätchen wird zur Prinzessin von Schwaben erhoben, und nach so viel Leiden und Treue wird ihr der erkorene edle Gatte zuteil.

Die Quelle des Dramas ist eine von Bürger nach dem Altenglischen bearbeitete Ballade Graf Walter, verquickt mit einer Bemerkung in Schuberts Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Das Stück verwertet eine Menge von überlieferten, in den Ritterdramen aus alter und neuer Zeit angewendeten Motiven: „Femgericht, Gottesurteil, Weiberraub, Erstürmung einer Burg, Rache, Minne, Standesunterschied, Gegensatz zarter und dämonischer Weiblichkeit, Kloster, Herberge, Nacht und Unwetter, Geisterwesen, Biedersinn des Knappen, Grimm und Milde des Vaters, kaiserliche Gnade." Lockerer als sonst bei unserem Dichter ist die Führung der Szenen; aber die Charakteristik ist von einer Feinheit, die auch das Schwerste bewältigt, eine Fülle frischer, unvergleichlicher Poesie ruht auf Kätchen, Wetter, dem Knappen Gottschalk und anderen Personen. Aber die Absicht, dies blühende Märchenstück für die Bühne passend zu machen, hat den Dichter zu Mißgriffen geführt. Wie das Stück ursprünglich beschaffen war, wissen wir nicht; auch die Phöbusfragmente geben darüber keinen Aufschluß. Jedenfalls war zuerst dem Märchenhaften ein weit größerer Raum gewährt, Kunigunde war eine Nixe, die Kätchen in die Tiefe ziehen wollte. Für das Theater ist das Stück bei aller Schönheit doch nicht so wirksam, wie man beim Lesen, wo die Fantasie allen Anforderungen des Dichters zu Hilfe kommt, vermuten könnte: dem geschlossenen Anfang fehlt der rechte Fortgang. Die warme herzliche Liebe bleibt dem Stücke doch, auch wenn man mit Hebbel klagen möchte: „Kätchen, du mein liebes Kätchen von Heilbronn, dich muß ich verstoßen, dir darf ich nicht mehr so gut bleiben, als ich dir wurde, da ich dir, fast noch Knabe, zum ersten Mal in die süßen, blauen Augen schaute und mir dein rührendes Bild alles aufopfernder und darum vom Himmel nach langer, schmerzlicher Probe gekrönter Liebe, ich glaubte für ewig, in die Seele drückte." Beklagenswerte Mängel trüben den reinen Genuß der schönen farbenreichen Dichtung, der volkstümlichsten, die Kleist geschrieben hat.

Aus einer alten Chronik von Peter Hafftitz entlehnte Kleist den Stoff zu seiner in Königsberg begonnenen, in Dresden und Berlin 1810 vollendeten Novelle Michael Kohlhaas. Es ist die machtvollste Novelle im ganzen Bereich der deutschen Literatur. Ihr Grundgedanke ist, daß das Rechtsgefühl einen starken, in seinen Rechten gekränkten Mann zum Räuber und Mörder machen kann.

Die Novelle spielt ums Jahr 1540 in Brandenburg und Sachsen. Dem Roßhändler Kohlhaas, „einem der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen", werden von dem Junker von Crotha ein Paar Pferde widerrechtlich weggenommen. Vergebens sucht er für diese Kränkung die gesetzliche Genugtuung. Unglück und Kränkungen häufen sich, sogar sein Weib kommt bei diesen Versuchen um, zu seinem Recht zu gelangen. Zögernd greift Kohlhaas zum Schwert, um sich selbst Recht zu schaffen. Er brennt das Schloß des Junkers nieder, verfolgt ihn von Stadt zu Stadt und wird Haupt einer gefürchteten Mordbrennerschar, er, der Wiederhersteller des verletzten Rechtes. In Wittenberg hat er heimlich eine Unterredung mit dem von ihm verehrten Luther. Endlich wird Kohlhaas sein Recht zuteil, die weggenommenen Pferde werden ihm wieder zugeführt, aber auch der beleidigten Gerechtigkeit geschieht Genüge, insofern Kohlhaasens Haupt auf dem Blutgerüst fällt.

Die Darstellung in dieser Novelle ist gedrungen, die Charakteristik meisterhaft, die Entwicklung der Handlung mit Ausnahme des Schlusses von höchster Bestimmtheit. Auch die leidenschaftlichste Szene wird mit fester epischer Hand, scheinbar ganz ohne persönliche Teilnahme des Dichters dargestellt.

In den Jahren von 1807 bis 1809 war die Gewaltherrschaft der Franzosen immer drückender geworden. Die Not der Zeit entrang dem Dichter sein großes deutsch-patriotisches Stück: Die Hermannsschlacht. Geschrieben ist das Stück in Hast und Glut. Man fühlt, welche Erregung Kleist durchzittert, sein Wesen erfüllt. Wie ein Donnerkeil sollte es von der Bühne herab in die Zuhörerschaft schmettern, als Östreich sich zum Kampfe gegen Frankreich rüstete, Palafox in Spanien grimmigen Kleinkrieg führte, und Preußen noch zögernd zurückstand. Kleist war von einem verzehrenden Haß gegen Napoleon ergriffen. In diesem Sinne, der weit abwich von Klopstocks harmlos altväterischer Gemütlichkeit, dachte Kleist daran, eine Hermannsschlacht zu schreiben. Dieses Drama Kleists ist kein reines Kunstwerk, sondern eine gewaltige, haßerfüllte, patriotische Tendenzdichtung. Für Kleist sind die Römer, die Deutschland mit ihren Legionen überziehen, keine wirklichen Römer, sondern Franzosen; Varus ist ein französischer Marschall, Ventidius ein gewandter napoleonischer Diplomat, Thusnelda eine deutsche Frau, die sich von der gallischen Eleganz bestechen läßt und, zu ihrer eigenen Natur zurückgekehrt, eine furchtbare Rache nimmt. „Sie können sich denken (schrieb Dahlmann, der spätere Historiker, an seinen Freund Heinrich von Kleist), daß ich an der Bärin des Ventidius einigen Anstoß nahm." Kleist entgegnete: „Meine Thusnelda ist brav, aber ein wenig einfältig und eitel, wie heute die Mädchen sind, denen die Franzosen imponieren; wenn solche Naturen zu sich zurückkehren, so bedürfen sie einer grimmigen Rache." Die den Römern gehorsamen germanischen Fürsten sollen an die Rheinbundfürsten erinnern, Aristan an König Friedrich von Württemberg; die schwankenden Fürsten an die Mitglieder des Tugendbundes, die Boten und Briefschaften sandten, aber nicht den Mut zu Taten fanden. Hermann ist für Kleist das Vorbild desjenigen Helden, von dem er die Befreiung Deutschlands erwartete. Da sich aber im Jahr 1808 der Haß gegen die Fremdherrschaft nur im Verborgenen Luft machen konnte, so ist der

Ausdruck des Ingrimms auch so vernichtend und so übertrieben. „Dich macht, ich seh, dein Römerhaß ganz blind.“ Die erwartete Wirkung hat das Drama dennoch nicht getan. Als es erscheinen sollte, da war bei Wagram Östreich von neuem geschlagen; eine Veröffentlichung war ausgeschlossen, „weil es zu sehr unsere Zeit betrifft.“ Auf das Titelblatt seines Stückes schrieb der Dichter die Verse:

Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt!

Nur Ludwig Tieck las das Drama bisweilen in seinem Zuhörerkreis vor. Bis zum Jahr 1821 blieb das patriotisch glühende Stück so gut wie unbekannt.

Handelnde Personen: Hermann, Thusnelda, Marbod, Varus, Ventidius u. a. Erster Aufzug: Die germanischen Fürsten sind uneins und unentschlossen, was sie gegen die Römer unternehmen sollen. Hermann fordert von ihnen, ihre eigenen Länder und Güter zu verwüsten; da sich die Fürsten weigern, erklärt er, er könne mit ihnen keine gemeinsame Sache machen. Zweiter Aufzug: Hermann verbündet sich scheinbar mit den Römern gegen Marbod; in Wirklichkeit sendet er Boten an diesen mit einem fertigen Plan, die Römer zu überfallen. Dritter Aufzug: Varus zieht mit seinen Legionen in Cheruska ein. Vierter Aufzug: Marbod ist bereit, nach Hermanns Plan die Römer anzugreifen. Eine Freveltat der Römer entflammt alle Germanen. Hermann teilt seiner Gattin die Hinterlist des Ventidius mit, der ihr die Locken abschneiden und der Kaiserin Livia schicken wollte. Thusnelda fordert, daß ihr Ventidius zur Rache überlassen werde. Fünfter Aufzug: Das Römerheer hat sich im Teutoburger Walde verirrt. Marbod greift es von vorn, Hermann im Rücken an. Beide vernichten es, Varus wird getötet. Thusnelda nimmt furchtbare Rache, indem sie Ventidius von einer Bärin zerreißen läßt. Freiwillig huldigt Marbod dem Hermann, der zum Heereszug gegen das schlimme, alte Raubnest Rom auffordert.

4. Kleists Berliner Zeit. Ende des Jahres 1809 waren der König und die Königin von Preußen wieder nach Berlin zurückgekehrt. Auch Kleist hatte sich dorthin begeben und ein Stück aus der brandenburgischen Geschichte begonnen: Prinz Friedrich von Homburg, das letzte und reifste seiner Dramen. Die Erinnerung an seine eigene Soldatenzeit verband sich mit der in ihm neu erwachten Liebe zu seiner brandenburg-preußischen Heimat, so daß Kleist wohl hoffen durfte, endlich einmal das Herz der deutschen Nation mit seinem Werk zu treffen. Als Grundgedanke schwebte ihm der Konflikt zwischen der strengen Pflicht und der warmen Empfindung des Herzens vor; nichts zeigt die eingetretene innere Läuterung des Dichters mehr, als die Erkenntnis seines Helden, daß auch die edelsten Wallungen des eigenen Herzens den Forderungen der Allgemeinheit und des Gesetzes unterzuordnen sind.

Die Zeit der Handlung ist das Jahr 1675 unmittelbar vor und nach der Schlacht bei Fehrbellin. Es treten auf: Der Große Kurfürst, die Kurfürstin, die Prinzessin Natalie, seine Nichte, der Prinz von Homburg, Oberst Kottwitz. Erster Aufzug: Der Prinz von Homburg träumt im Garten des Schlosses von Fehrbellin schlafwandlerisch von der Erfüllung seiner ehrgeizigen Pläne. Er erwacht, von Seligkeit berauscht, und überhört den Schlachtplan und den ernsten Befehl des Kurfürsten, nur auf höhere Order in der bevorstehenden Schlacht anzugreifen. Zweiter Aufzug: Als der Prinz auf dem Schlachtfeld die Schweden weichen sieht, stürzt er mit seinen Reitern auf den Feind und vollendet den Sieg der Brandenburger; die erste Trauernachricht, der Kurfürst sei gefallen, ist falsch, Stallmeister Froben ist für ihn gefallen. Der Kurfürst läßt im ersten gerechten Unmut den ungehorsamen General Prinzen Friedrich von Homburg gefangen nehmen und vor ein Kriegsgericht stellen. Dritter Aufzug: Der Prinz muß zu seiner höchsten Betroffenheit erkennen, daß es dem Kurfürsten Ernst mit der Bestätigung des kriegsgerichtlichen

Urteils ist, das auf Tod lautet. Er sieht sein offenes Grab und eilt erschüttert zur Kurfürstin; die Prinzessin Natalie, die ihn im Geheimen liebt und die er wiederliebt, verspricht, selbst für ihn um Gnade zu bitten. Vierter Aufzug: Verwundert erfährt der Kurfürst durch die Prinzessin von der tiefen Zerknirschung des jungen, in der Schlacht so heldenmütigen Prinzen; er erkennt, daß der Prinz bereits begonnen hat, sein Unrecht einzusehen, und um diese Selbsteinsicht zu vollenden, schreibt er ihm: wenn er, der Prinz, den Urteilsspruch für ungerecht halte, so sei das Urteil nichtig, und der Prinz frei. Als der Prinz dies erfährt, richtet er sich männlich auf. Er schreibt dem Kurfürsten zurück, daß er einsehe, unrecht getan zu haben und sich dem Urteil gehorsam beuge. Fünfter Aufzug: Von der Sinnesänderung des Kurfürsten weiß man im Heer noch nichts. Der alte Oberst Kottwitz überreicht eine Bittschrift der Offiziere zugunsten des Prinzen. Aber der Prinz will das Gesetz, das er verletzt hat, mit dem Tode sühnen und bittet nur, daß der Kurfürst nicht mit der Hand Nataliens den Frieden von den Schweden erkaufe. Gerührt bewilligt es der Kurfürst, und als sich der Prinz entfernt hat, zerreißt er das Todesurteil. Im Garten des Schlosses, wo der Prinz den Tod getrost erwartet, reicht ihm die Prinzessin den Lorbeer; ihre Hand wird ihm zuteil und das Drama schließt mit dem Ruf: In Staub mit allen Feinden Brandenburgs.

Der Stoff zu diesem vollendetsten Werke Kleists findet sich in den brandenburgischen Denkwürdigkeiten Friedrichs des Großen; doch deutete dieser den Konflikt nur als möglich an, während Kleist ihn aus freier Erfindung als vollzogen darstellt. Der Geschichte nach war der Prinz von Homburg schon dreiundvierzig Jahre alt, einbeinig (der Landgraf mit dem silbernen Bein), der in erster Ehe eine Geldheirat geschlossen hatte, derb und der Beute froh, der Vater zahlreicher Kinder; kurz vor der Schlacht schrieb er einen Brief an seine „Engelsdicke", eine Nichte des Großen Kurfürsten. Um so größer ist die Kunst des Dichters, die die frei erfundene Gestalt des jungen Helden mit so individuellem Leben erfüllt hat. Aus dem ganzen Werk spricht der schöne, große Idealismus des Krieges. Wundervoll durchgeführt ist der Gegensatz zwischen der gewaltigen, zusammengefaßten Herrschernatur des Kurfürsten und dem jugendlich schwungvollen Gefühl des Prinzen. Wir sehen in dem Stück „tapfere Krieger, geschart um einen heldenhaften Fürsten, in fester Manneszucht geschult und doch freie Männer, deutsche Naturen, die auch unter der harten Ordnung des Gesetzes sich noch ein selbständiges Herz bewahren und dem Herrscher aufrecht die Wahrheit sagen." Mit Unrecht ist der Charakter des Prinzen oft getadelt worden. Er zeigt menschliche Schwäche, aber nur, um sich geläutert aufzurichten: in harter Schule lernt Prinz Friedrich Arthur Manneszucht und Achtung vor dem Gesetz, und so ist die Strafe, die ihm drohte, unnötig geworden. Dies edelste preußische Stück, das von höchster Geschlossenheit war, ist dennoch zu des Dichters Lebzeiten nicht auf die Bühne gekommen, es war die herbste Enttäuschung in diesem an Enttäuschungen so reichen Dichterleben. Kein einziges seiner Stücke hat Kleist auf der Bühne gesehen.

Noch anderthalb Jahre lebte Kleist, kein neues großes Werk entstand, qualvoll rang er als Journalist um das Dasein, in seinen traurigen Geschäften vergaß er fast, wie die Natur aussah. Als er einmal unerwartet bei der Schwester Ulrike erschien, war selbst sie entsetzt über sein Aussehen. In dieser letzten Zeit begannen sich auch störende romantische Einflüsse in seiner Dichtung zu zeigen. Dazu die Zeitverhältnisse: das bevorstehende Bündnis Preußens mit Napoleon gegen Rußland, — all das mußte den oft gehegten Gedanken an einen freiwilligen Tod in ihm zur Reife bringen. So starb er zusammen mit einer Frau, mit der ihn

nichts verband als die gemeinsame, krankhafte Sehnsucht nach einem freigewählten Tode.

Kleist als Mensch und Dichter. Vierunddreißigjährig war der Einsame dahingegangen, und wenig fehlte, daß sein ganzer Nachlaß an Dichtungen, darunter die Hermannsschlacht und Prinz Friedrich von Homburg, für immer verloren gegangen wäre (Tieck hat diese Stücke der Nachwelt gerettet). Durch eigene Schuld, sowie durch die Verkennung seiner Zeitgenossen war Kleist vereinsamt und tief verbittert aus der Welt geschieden. In seinem menschlichen Charakter liegen die Ursachen seiner Größe und seines Unglücks. Kleist war eine tragische Natur, er wollte alles oder nichts, und seinem unerbittlichen Urteil konnte keins seiner Werke genügen. Schmerz wie Freude kannte er nur im Übermaß, und mit Vorliebe gab er sich dem Schmerze hin. Seine Briefe an Ulrike erschließen uns sein Inneres am besten. Wir können uns Kleists Seele kaum groß und weit genug vorstellen. „In ihr lag die blühende Welt der Liebe (Kätchen) und der finsterste Haß (Schroffensteiner und Hermannsschlacht), derbe Kriegslust und fantastische Träumerei (Prinz von Homburg), dämonischer Trotz (Guiskard und Penthesilea) und eine weiche Sehnsucht nach Glück (Briefe an Ulrike), die elementarste Wildheit und die lieblichste Anmut (Penthesilea), die Märchenpracht der Romantik (Kätchen) und klassische Formeneinfachheit (Guiskard), der höchste Idealismus und der entschlossenste Realismus (Marquise von O.), Göttliches und Staubgeborenes." „Die Hölle gab mir meine halben Talente", klagte Kleist, „der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keines." Dieses Selbsturteil trifft nicht völlig zu. Kleist war mit einem überschwänglichen Reichtum poetischer Anlagen begabt; ihm war verliehen, das Zarteste wie das Gewaltigste zu sagen, die Wahrheit seiner Charakteristik nötigt jedem Bewunderung ab, der Aufbau seiner Dramen ist bewunderungswürdig durch die Art, wie sich der theatralische Effekt und die feinste poetische Wirkung miteinander verbinden. Kleist suchte abenteuerlich kühn die schwersten Probleme, aber er löste sie auch mit derselben genialen Kühnheit. Er kannte von Natur, aus einem unfehlbaren Gefühl heraus, was Schiller, ja selbst Goethe erst durch mühsame ästhetische Untersuchungen finden mußten: den Unterschied und das Wesen des Dramatischen und Epischen. In seinen Dramen ist alles Handlung, in seinen Novellen ist alles Erzählung. Diese Fülle der Dichtergaben ruhte, wie besonders betont werden muß, in einem durchaus reinen und edlen Gemüt und einem machtvollen Charakter — wie weit ist hier Kleist einem Grillparzer überlegen! — denn nur ein edles und starkes Gemüt konnte das in seiner Tiefe kaum auszudenkende Leid ertragen, ein Leben lang geniale Werke zu schaffen und ein Leben lang verkannt zu werden.

Es muß dabei noch auf einen Umstand hingewiesen werden. Kleist ging als Mensch so traurig zu Grunde, weil er groß und einsam war. Die menschliche Vereinsamung lag nicht nur an Kleists persönlicher Eigenart, sondern auch an den Verhältnissen, aus denen er kam. Wäre Kleist einem Lebenskreis entsprungen, in dem das Verhältnis zum Volkstum enger gewesen wäre, vielleicht hätte ihn dies, trotz aller Verkennung, der er als Dichter ausgesetzt war, in das Jahr 1813 hinübergerettet. Ein Blick auf (den gröber gearteten) Arndt, der

als Geächteter aus dem Vaterland flüchtete, aber nie an der Zukunft verzweifelte, wird dies deutlicher machen. Da aber Kleist diese Fühlung mit der Volksseele nicht hatte und nicht haben konnte, deshalb mußte er, ehe die Flammenzeichen der Freiheit auf den Bergesgipfeln loderten, zu Grunde gehen: an dem sehrenden Feuer seiner inneren Verzweiflung. In diesem Fernstehen Kleists von der Seele des Volkes liegt vielleicht auch die Erklärung, weshalb das deutsche Volk so langsam zum Verständnis Kleists gekommen ist: es mußte erst in des Dichters Seele und Weltanschauung hineinwachsen, die ihm ja innerlichst verwandt, wenn auch der seltsamen Form seiner Persönlichkeit nach zunächst fremdartig war.

Oft hat man dem Frühgeschiedenen eine kranke Seele zugeschrieben. Mit großem Unrecht; denn der Künstler, der ein krankes Menschenherz darstellt, braucht darum noch nicht selbst krank zu sein. Kleists Wesen war sogar von starker, heldenhafter, unbeugsamer Kraft. Nur mit Lessing, Schiller, Beethoven läßt er sich als mutiger Lebenskämpfer vergleichen. Nach soviel Niederlagen sehen wir Kleist stets aufs neue rüstig aufwärts streben. Als ihm Robert Guiskard mißlungen war, klomm er mit kleinen Arbeiten unermüdet zu neuen Höhen empor, ja er hatte sogar die Kraft, in Penthesilea den vorangegangenen Sturz aus seinen ehrgeizigen Träumen darzustellen; er hatte nach unzähligen neuen Enttäuschungen noch den Schwung der Seele, ein so jugendschönes, liebestrahlendes Werk wie Kätchen von Heilbronn zu dichten und endlich im Prinzen von Homburg die Bändigung des schrankenlosen Eigenwillens unter das Gesetz darzustellen. Diese dichterisch-sittliche Tat erweist die Charakterstärke und die heilige Rüstigkeit der Seele unseres Dichters, den nur die Oberflächlichkeit krank nennen kann: nein, neben die mannhaftesten deutschen Dichter, die je in Heldenkraft den Pfeilen des Geschicks getrotzt und das Leid im Lied gebändigt haben, stellt sich auch der unglückliche Heinrich Kleist.

Er war, nicht der Wirkung und Bedeutung, aber der Naturanlage nach, unser größter Dramatiker. Er wirft alles zur Seite, was den Gang der Handlung aufhalten kann, er weiß die Seele seiner Helden in beständige Bewegung und Spannung zu versetzen und führt mit einer unnachahmlichen Energie die Handlung auf ihren Höhepunkt; er läßt die Leidenschaft austoben und an ihrem eigenen Übermaß zu Grunde gehen und schafft dramatische Charaktere voll poetischen und individuellen Lebens, die ebenso schwierige wie dankbare Aufgaben der Schauspielkunst sind. Als Epiker ist Kleist nicht weniger groß. Seine Novellen gehören zu den bedeutendsten Erzeugnissen dieser Gattung. Ihr Stil ist echt episch, der Dichter erzählt mit eiserner Energie, ist überall von höchster Anschaulichkeit und Sachlichkeit und erreicht damit eine unbegrenzte Deutlichkeit der dargestellten Vorgänge. Knapp ist dabei das Wort, aber von gedrungener Kraft. Kleists Sprache ist nicht frei von Manier, aber stets der Situation angepaßt. Auch wo der Dichter den aufregendsten Vorgang erzählt, verliert er die echt epische Ruhe nicht und mit unwiderstehlicher Gewalt erweckt er überall den Schein der Wahrheit.-

Und dieser herrlich begabte Dichter ist zu Grunde gegangen, und zwar an der Verkennung seiner Zeitgenossen und gleichzeitig an seiner eigenen Schuld. Beides läßt sich nicht trennen. Wer wollte so vermessen sein, nach den immerhin dürftigen Nachrichten über sein Leben das Maß seines Unglücks und das Maß seiner Schuld mit Bestimmtheit abzugrenzen? Als sein Volk 1810 zu versinken

schien, da versank auch er. In seinem Letzten Lied schildert er ahnungsvoll und ergreifend, was sich gar bald vollenden sollte: wie der schwarze Krieg herangezogen kommt und das Prachtgerüste der alten Staaten donnernd einfällt; wie das Lied, vom Todespfeil getroffen, stumm dahinsinkt; wie der Sänger noch einmal in die Saiten rauscht von der Lust fürs Vaterland zu sterben,

und wie er flatternd das Panier der Zeiten
sich näher pflanzen sieht von Tor zu Tor,
schließt er sein Lied: er wünscht mit ihm zu enden
und legt die Leier tränend aus den Händen.

Führende Talente

Ludwig Tieck

Tiecks Entwicklung bietet ein eigenes Bild. Der Boden, von dem er ausging, war der des nüchternen gesunden Menschenverstandes. Zweimal eilte Tieck seiner Zeit voraus: 1797 als Romantiker, 1817 als besonnener, gegen die Auswüchse der Romantik sich kehrender, der Wirklichkeit sich zuwendender Dichter. Zweimal ward Tieck ein Führender: das erste Mal im stürmischen Anlauf gemeinsam mit seiner Generation, im vollen Rausch der gegen Plattheit und Unpoesie sich empörenden Jugend, das zweite Mal im Kampf gegen seine eigene gealterte, süßlich und kraftlos gewordene Generation, gegen die er nunmehr die kühle Verstandesseite seiner Doppelnatur hervorkehrte.

Ludwig Tieck wurde in dem nüchternen militärischen Berlin des alten Fritz 1773 geboren. Sein Vater, ein wohlhabender Seilermeister, war weitgereist, in den Dichtungen der Sturm- und Drangzeit belesen, ein eifriger Besucher der Theatervorstellungen der Döbbelinschen Schauspieltruppe, aber im Grunde doch ein nüchterner Berliner der Aufklärungszeit. Die Mutter, vom Lande stammend, war voll Fantasie und Frömmigkeit und übertrug den alten Märchenglauben des Volkes auf den Knaben. Die drei Kinder dieser Ehe waren ungewöhnlich begabt: Ludwig in dichterischer Beziehung, Sofie in gemütlicher, Friedrich in bildnerischer Hinsicht. Starke Fantasieeindrücke, die auf den Knaben wirkten, waren Goethes Götz von Berlichingen, Werther, Schillers Räuber, alte Puppenspiele, die Werke des Dänen Holberg und die Dramen Shakespeares. In die brütende Knabenfantasie trugen Räuber- und Ritterromane, Geister- und Gespenstergeschichten neue heftige Gluten. 1782 kam Ludwig auf das Friedrich Werdersche Gymnasium in Berlin. Sein Rektor, Friedrich Gedike, war Aufklärer; und wie Tieck auch in der Folgezeit schwärmte, bilderte, sternbaldisierte, der nüchterne klare Menschenverstand brach auch bei ihm immer wieder durch. Schon Tiecks Jugendzeit war mit zahlreichen Entwürfen erfüllt. An der Spitze stand das bedeutendste Werk dieser Frühzeit, die Sommernacht, eine romantische Huldigung an Shakespeare. Tiecks vorherrschende Eigenschaft war schon jetzt die große Biegsamkeit des Talentes, die Friedrich Schlegel später so in Erstaunen setzte. In verhängnisvoller Weise zeigte sich dies in der Lohnschriftstellerei, die der junge Tieck schon auf der Schule betrieb. Ein Lehrer des Gymnasiums, Rambach, mißbrauchte die jugendliche Fantasie des Primaners, indem er ihn als Abschreiber, dann als Mitarbeiter in seinen Dienst nahm. Der junge Tieck schrieb Räuber- und Rittergeschichten, die auf die rohesten Instinkte der Menschennatur berechnet waren, in einer Sammlung: Taten und Feinheiten renommierter Kraft- und Kniffgenies 1791. Einen heilsamen Einfluß übte auf Tieck ein anderer Lehrer, Bernhardi, aus, der später sein Freund und Schwager ward. Mit fast schwärmerischer Liebe hing sein Schulkamerad und innigster Freund Wilhelm Wackenroder an ihm. Glücklich war die Stimmung Tiecks in diesen Jahren nicht. 1792 verließ er Berlin, um in Halle zu studieren. Es war der erste verunglückte Versuch, sich geistige Selbständigkeit zu erringen. Tieck verzweifelte an der Wissenschaft wie am Leben.

krankhafte Angstzustände schreckten ihn. In den Briefen an Wackenroder blicken wir in die Zerrissenheit seiner Seele hinein. Tieck vertauschte bald Göttingen mit Halle, wo der Altertumsforscher Ch. G. Heyne und Bürger ihn fesselten. In Bürgers Bibliothek lernte er die Dichter Massinger, Webster und andere Zeitgenossen Shakespeares kennen. Von bemerkenswerteren Dichtungen entstanden Tiecks erste Zeitsatire, Herr von Fuchs betitelt, und die kleine Tragödie: Der Abschied.

Mit Wackenroder vereint, wanderte Tieck 1793 durch Franken nach Erlangen. Wie auf diesen Streifzügen die deutsche Vergangenheit romantisch erwachte, der katholische Kultus seine Zauberkraft übte, Alt-Nürnbergs und Dürers Bild erstand: das habe ich schon früher geschildert. Wackenroder, der zarte, sanftglühende, war hierbei der Anreger und Führer. Mit des Freundes Augen sah Tieck die Welt, die Geschichte, die Poesie und die Kirche romantisch. In Wackenroder lag das Element, das Tieck, den Aufklärersohn, erst romantisierte. Ein eigenes Schicksal war es, daß die Pflicht, Geld zu verdienen — denn brotlos waren die Studien, die Tieck auf den Universitäten getrieben hatte — Tieck 1794 zur literarischen Fron in die Dienste des wichtigsten Aufklärers, Friedrich Nicolai und seines Sohnes Karl in Berlin führten. Für dessen Novellensammlung Straußfedern schrieb Tieck von 1795 bis 1798 fünfzehn Erzählungen, die alle die empfindsame und fantasievolle Seite der Menschennatur der Lächerlichkeit preisgaben und die praktische Betätigung des Durchschnittsmenschen verherrlichten. Dies tat auch der Roman Peter Lebrecht 1795. Wie sich Tieck jedoch in innerlicher Weise unter Wackenroders Einfluß entwickelt hatte, das zeigten die Volksmärchen, William Lovell und Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.

Tieck und Wackenroder waren, wie wir schon sahen, als schaffende Talente zu derselben Kunstanschauung gelangt wie Friedrich und Wilhelm Schlegel als kritische Talente. 1797 kam Friedrich nach Berlin, 1798 Wilhelm. Mit beiden wurde Tieck befreundet. Er schien den Schlegels anfangs ungeschickt und unreif, doch bald erkannten sie, daß Tieck der Dichter sei, der ihre in Zeitschriften ruhende Kunstlehre ins Leben führen könne, und nun rühmten sie Franz Sternbald als den ersten Roman seit Cervantes, der „romantisch" sei. Beide Schlegel prägten erst Tiecks Kunstanschauungen aus und gaben ihm die literarische Parteistellung. Der Bruch mit Nicolai war die selbstverständliche Folge. In Novalis fand der Dichter 1799 für den früh verstorbenen Wackenroder Ersatz. Zwei Geister fanden sich da, die nur aufeinander gewartet zu haben schienen. In Jena trat Tieck in den ursprünglichen romantischen Kreis. Zu Goethe spannen sich freundliche Beziehungen an, nicht so zu Schiller. 1801 wandte sich Tieck nach Dresden.

Von 1802 bis 1811 stockte das poetische Schaffen in ihm. In diesen Jahren trat Tieck an die wissenschaftliche Erforschung der Dichter des Mittelalters und der großen fremden Vorbilder, namentlich Shakespeares heran. Die Muße dazu fand er bei seinem Freunde Wilhelm von Burgsdorff. Dieser lebte auf dem Gute Ziebingen bei Frankfurt an der Oder, das seinem Onkel Grafen Finkenstein gehörte. Fünfzehn Jahre, wenige Unterbrechungen abgerechnet, lebte Tieck mit seiner Frau in dem gastlichen, poesie- und musikfreundlichen Haus. Die Gräfin Finkenstein ward später noch Tiecks Freundin und großmütige Beschützerin. 1804 wollte Tieck seine mit Bernhardi zerfallene Schwester Sofie nach Italien begleiten, aber er erkrankte in München lebensgefährlich an der Gicht; hier und in Rom 1805 versenkte er sich in die Handschriften des Nibelungenliedes, des König Rother und der zahlreichen im Heldenbuch vereinigten Epen. In Heidelberg vernahm er nach der Rückkehr aus Italien das Gerücht, er sei in Rom katholisch geworden, was unwahr war; doch Tiecks Gattin und seine Tochter Dorothea traten später zur römischen Kirche über. 1808 und 1809 überfiel ihn von neuem die Gicht und „krümmte seine schlanke elastische Gestalt, so daß nur noch der schöne bedeutende Kopf an die frühere hochaufgerichtete Erscheinung des Dichters erinnerte." Das Shakespearestudium führte Tieck 1817 nach London.

Im Jahr 1819 übersiedelte Tieck mit seiner Familie und der Gräfin Finkenstein von Ziebingen nach Dresden. Hier fand er freilich eine unvergleichliche Umgebung und herrliche Kunstschätze, dazu ein hervorragendes Theater, an dem Karl Maria von Weber wirkte, aber die Dichter, die hier lebten: Kind, Hell, Tiedge, Laun, Gehe und andere Poeten der Dresdner Abendzeitung, der gelehrte Hofrat Böttiger an der Kgl. Bibliothek u. v. a. waren ein kleines, eitles und dabei zurückgebliebenes Geschlecht. Sie waren Nachzügler der großen romantischen

Bewegung geworden, von der sich Tieck im Lauf der Zeit abgewendet hatte. Jenes Stück Berliner Verstandesnatur im Charakter Tiecks, das wir hier geradezu als ein Stück geistige Gesundheit und Klarheit bezeichnen können, trat in der Zeit der kraftlosen, süßlichen Spätromantik immer stärker hervor. Während sein Ruhm noch immer auf seinen romantischen Werken beruhte, bekämpfte er vom Jahr 1817 an den romantischen Überschwang, die falschpoetische Mittelältelei und die katholische Mystik. Diesen Kampf führte Tieck auf dem Boden des Dramas wie auf dem der Novelle. Er ließ durch seine Tochter Dorothea und den Grafen Wolf Baudissin die liegen gebliebene Schlegelsche Übersetzung von Shakespeares gewaltigen Dramen von 1825 bis 1833 zu Ende führen, lieh, wie wir wissen, diesem Unternehmen freilich nur seinen Namen, nicht seine Kraft, gab Kleists Werke heraus, darunter den Prinzen von Homburg und die Hermannsschlacht, und schrieb von 1823 bis 1824 für die Abendzeitung wichtige Kritiken, in denen er das Gelichter der Modedichter und Spätromantiker Clauren, Raupach, Töpfer, Hell und Frau von Weißenthurn, aber auch die damals beliebten Schicksalsdichter aufs empfindlichste traf. 1825 trat Tieck auch praktisch in den Dienst des Dresdner Hoftheaters. Jene Kritiken aber und der Widerstand der Schauspieler wie die gedankenlose Unterhaltungssucht des Publikums hemmten Tiecks dramaturgische Tätigkeit. Bis 1830 setzte er am Dresdner Hoftheater den Kampf fort. Dann zog er sich mißmutig zurück. Sein Ansehen in der literarischen Welt stand jetzt auf seiner Höhe. Der alternde Goethe hatte sich nur wenigen neueren Dichtern noch günstig gezeigt. Tieck ward damals, trotz der Angriffe der Börne, Heine, Gutzkow, Laube als der erste lebende Dichter nach Goethe angesehen. Seine meisterhaften Vorlesungen der großen Dramen der Weltliteratur in dem bekannten Eckhaus am Altmarkt in Dresden waren weltberühmt.

Da trafen ihn kurz nacheinander vernichtende Schicksalsschläge. 1837 starb Tiecks Gattin, 1841 seine Tochter Dorothea. Dies war der schmerzlichste Schlag. „Der Dichter Tieck starb in diesen Tagen der Verzweiflung." Dazu kamen die Sorgen des Alternden um die Existenz. Das Vermögen der Gräfin Finkenstein, seiner Freundin und Hausgenossin, war erschöpft. Da lud ihn der soeben auf den Thron gelangte König Friedrich Wilhelm der Vierte von Preußen ein, ohne eigentlich feste Pflichten nach Berlin in seine unmittelbare Umgebung zu kommen. Der echt romantisch fühlende König gab dem Dichter einen Ehrensold von 3000 Talern. Im Sommer lebte Tieck in der Nähe des Königs in Potsdam. Das Publikum hatte den einst gefeierten Dichter vergessen. Seine Bemühungen um Hebung des Berliner Theaters waren erfolglos. Er wurde von vielen Seiten verkannt, verleumdet und verspottet. Er schwieg zu allen Angriffen. Wohl durfte er sich sagen, daß seine Feinde gar nicht imstande waren, ihn und die mancherlei Wandlungen seines Wesens zu verstehen. Nicht das kränkte ihn, daß er verletzt wurde, sondern daß die alte vornehme Kultur, für die er einst so mutig gekämpft hatte, von einer neuen politischen Unpoesie bedroht zu sein schien. Tieck starb 1853, fast achtzig Jahre alt, in Berlin.

Tiecks Frühzeit. Die Sommernacht, ein dramatischer Versuch 1789. Karl von Berneck, Trauerspiel 1793. Fünfzehn Erzählungen für die von Nicolai herausgegebenen Straußfedern 1795 bis 1798. Geschichte des Herrn William Lovell 1795.

Tiecks romantische Zeit. Volksmärchen, herausgegeben von Peter Lebrecht 1797. Darin: Die Geschichte von den Haimonskindern, Denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger, Wundersame Liebesgeschichte von der schönen Magelone, Der blonde Eckbert.

Dramen: Ritter Blaubart 1797. Der gestiefelte Kater 1797. Leben und Tod der heiligen Genoveva 1800. Darin Golos Lied: Dicht von Felsen eingeschlossen. Prinz Zerbino oder Die Reise nach dem guten Geschmack. Kaiser Oktavianus 1802.

Übersetzungen dieser Zeit: Don Quixote von Cervantes 1799. Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter 1803. Altenglisches Theater 1811.

Abschluß der romantischen Zeit: Phantasus 1812. Darin: Ritter Blaubart und Der gestiefelte Kater in Umarbeitungen, das dramatische Märchen Fortunat, das Märchenstück Däumchen, die drei Prosaerzählungen: Die Elfen, Der Pokal, Liebeszauber.

Tiecks dritte Periode nach dem Jahre 1821. Moderne Novellen: Die Gemälde 1821, Der 15. November, Der Alte vom Berge, Der junge Tischlermeister 1836.

Geschichtliche Novellen: Dichterleben 1825, Der Tod des Dichters 1833, Der Aufruhr in den Cevennen 1826. Geschichtlicher Roman: Vittoria Accorombona 1840.

Kritische Schriften: Dramaturgische Blätter 1825 bis 1826, aufgenommen in die Kritischen Schriften 1848 bis 1852.

Ausgaben von Werken neuerer Dichter: Novalis 1802. Maler Müller 1811. Heinrich von Kleist 1826. Reinhold Lenz 1828.

Groß und bedeutend erhebt sich vor dem nachprüfenden geschichtlichen Blick die Entwicklung des Dichters.

Tiecks Frühzeit reicht bis 1797. Ein verworrener und unerfreulicher Anblick bietet sich dar. Ein junger reichbegabter Dichter, der die Pflichten, die das Talent auferlegt, noch nicht ahnt. Im Dienst des ihm innerlich fremden Nicolai entstehen die Straußfedergeschichten. Aus eigenen, jugendlich glühenden Kräften, genährt von Wackenroders Freundesliebe, erwachsen daneben gar bald romantisch geartete Dichtungen. Von Charakter ist in ihm noch nicht ein Krümchen sichtbar, sagte Friedrich Schlegel. Die Seele des jungen Poeten war so verwirrt und so verdüstert, daß an ein Kunstschaffen noch nicht zu denken war. Das getreue Bild des jungen Tieck zeigte William Lovell. Es war ein aus Briefen bestehender, von Lyrik durchflochtener Roman. William Lovell, dies ist der Inhalt, ergibt sich dem Leben des sinnlichen Genusses und brennt dabei innerlich völlig aus. In Paris wird er ein Wüstling, in Rom ein Verbrecher. In dem Buch pulsiert die Angst des zweiundzwanzig Jahre zählenden Verfassers, einmal selbst werden zu können wie Lovell. Schmerzvoll sehnt sich Lovell nach Reinheit und Liebe. Selbst zum Räuber zu schlecht, wird Lovell endlich aus Rache erschossen. Tieck hat sich, wie Goethe im Werther, eines gärenden Krankheitsstoffes in dem Werk entledigt.

Tiecks romantische Zeit. Im Aufklärersinn schrieb Tieck noch den Peter Lebrecht, doch schon kündigte er darin seine Verachtung von Nicolais Richtung und das Erscheinen von deutschen Volksmärchen an. Ein köstlicher Anblick, den jungen Tieck in Nicolais eigenem Verlag die Volksmärchen herausgeben zu sehen. Zum ersten Mal sehen wir an Tieck jene spielende Überlegenheit des Geistes, jene entzückende biegsame Grazie, die freilich zugleich auch das schlimmste Hindernis jeder Größe war. Wie ein Korsar lief Tieck, nach Wilhelm Schlegels Ausdruck, in die Häfen der Schildbürger und der mit ihnen verbündeten Philister ein. Er erzählte nach den alten, vergessenen Volksbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts die Geschichte von den Haimonskindern, die denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger und entfaltete in den Märchen von der schönen Magelone und von der schönen Melusine das flatternde, blaue Banner der Romantik. „Diese Märchendichtungen waren etwas ganz neues und doch angeweht von Goetheschem Hauche; sie waren aus der Bewunderung der alten volkstümlichen Märchen und Sagen hervorgegangen, erfüllt von einer überquellenden Sehnsuchtsstimmung nach dem Geheimnisvollen und Wunderbaren." Das erste selbständige romantische Werk Tiecks war das ebenfalls in den Volksmärchen erschienene Drama Ritter Blaubart.

Den Inhalt dieses Märchendramas bildet die Geschichte von dem grimmigen Manne, der seiner Gattin verbietet, eine Kammer des Schlosses zu betreten. Als sie das doch tut, findet sie die Häupter der ermordeten früheren Frauen Blaubarts. Mit Entsetzen erwartet sie die Rückkehr Blaubarts, dessen Gebot sie übertreten hat. Sie soll ebenfalls in der Blutkammer enden, wird aber gerettet.

In diesem Drama spielte Tieck bereits mit seinen eigenen dichterischen Gebilden. Poetisch reiner wirkte Tiecks romantisches Kunstmärchen: Der blonde

E c k b e r t , eine frei erfundene Erzählung von bezwingender Gewalt. Darin wird das Naturleben in tiefer Waldeinsamkeit mit der Schilderung eines schuldbeladenen Gewissens geheimnisvoll verschmolzen. Der Grundgedanke war, daß das begangene Unrecht überall vor dem Schuldigen dasteht.

Eckbert lebt mit Bertha, seiner Gattin, auf einem einsamen Schlosse. Sie erzählt einst ihrem Gatten und dessen Freund, dem Ritter Walter, die Geschichte ihres Lebens. Sie wohnte einst als Kind im Walde bei einer Alten, die einen Hund besaß und einen Vogel, der jeden Tag ein Ei mit einem Edelstein legte. Bertha ist mit den Schätzen der Alten geflohen und hat, als der Vogel sie mit seinem Lied ängstigte, ihn erwürgt. Bald darnach heiratet sie Eckbert. Der anwesende Freund ihres Gatten, der Ritter Walter, bringt sie in Entsetzen, als er unvermutet den Namen des Hundes nennt, auf den sich Bertha nie mehr besinnen konnte. Voll Argwohn tötet nun Eckbert seinen Freund im Wald, aber Bertha stirbt in Seelenqual. Zu dem nun verdüsterten und vereinsamten Eckbert gesellt sich nach einiger Zeit ein junger Ritter namens Hugo. Ihm vertraut Eckbert das Vorgefallene an, aber als er aufblickt, erkennt er den ermordeten Walter in Hugo. Er stürmt nun in den Wald, und als er einen Bauern zufällig nach dem Wege fragt, erkennt er in ihm abermals den erschlagenen Walter. Er kommt endlich zu der Hütte, wo Bertha bei der Alten gelebt hat. Die Alte schleicht herbei, der Hund bellt, der Wundervogel singt und Eckbert stirbt im Wahnsinn, als er hört, seine Gattin Bertha sei eigentlich seine Schwester gewesen.

In dieser Erzählung findet sich zum ersten Mal das Wort „Waldeinsamkeit", das Tieck geschaffen hat. Wie in der „Blauen Blume", liegt in diesem Wort der volle Hauch romantischer Empfindung. Wilhelm Schlegel schrieb die reizenden Worte an Tieck über dessen Eckbert: „So oft hört man, wie dieser und jener wünschte, wegen Geschäfte und Zeitmangel nur das Beste, Allerbeste eines Dichters zu lesen und ihn in kürzester Zeit ganz kennen zu lernen; er wünscht gleichsam die Quintessenz seines ganzen Wesens wie den Saft einer Zitrone schnell und für immer sättigend zu genießen . . . Die wahre Quintessenz Deiner Dichtung, Freund, die man jedem Verehrer als den Inhalt Deines Wesens zum Genuß und Verständnis reichen kann, sind die Verse:

Waldeinsamkeit,
Die mich erfreut
So morgen wie heut
In ew'ger Zeit:
O wie mich freut
Waldeinsamkeit!

Wem das noch zu weitläufig ist, diesem Freunde der Literatur möchte nicht zu helfen sein."

Das nächste Werk Tiecks war D e r g e s t i e f e l t e K a t e r. Um dieses Stück recht zu verstehen, muß man zweierlei bedenken, erstens, daß es für die Aufführung im Theater gar nicht geschrieben ist und ferner, daß es kein Kindermärchen sein will, sondern daß hier das Theater selbst mit all seinen Zuschauern und Schauspielern auf das Theater gebracht werden soll. Hält man diesen Standpunkt fest, dann ist das Spiel ganz klar. Hier der äußere Vorgang:

Gottlieb hat von seinem Vater nichts geerbt als den Kater Hinze; der aber beginnt plötzlich zu sprechen und fordert ihn auf, ihm ein Paar hohe Stiefel anmessen zu lassen, dann wolle er ihn reich und vornehm machen. Der Kater fängt nun einige Kaninchen, die er dem Märchenkönig mit Krone und Zepter, der nach solchem Braten begierig ist, als ein Geschenk seines Herrn, des angeblichen Herrn von Carabas überbringt. Der neugierig gewordene König will schließlich den Grafen besuchen. Alle Leute, die er unterwegs fragt, wem Grund und Boden gehöre, erwidern nach dem Befehl des voranlaufenden Katers: dem Grafen von Carabas. Der Kater eilt

inzwischen in den prächtigen Palast des Popanzes, der sich in allerlei Tiere verwandeln kann; als sich dieser in eine Maus verwandelt, frißt ihn der Kater, nimmt den Palast für Gottlieb in Beschlag, und dieser heiratet nunmehr die Tochter des Königs.

Neben den angeführten Personen treten aber der Dichter, der Maschinist, die Darsteller und viele biedere, ehrenfeste Personen aus dem Zuschauerraum, Müller, Schlosser, Fischer u. a., handelnd auf, die ihre Gedanken über das Stück mitten im Stück austauschen. „Unermüdlich ist der Dichter bemüht, uns sacht in eine gelinde Illusion einzuspinnen; in dem Augenblick aber, wo wir, schwerfällig dem Gesetz der Trägheit nachgebend, uns in ihr festsetzen wollen, faßt uns der Leichtfüßige bei der Hand und wir müssen ihm folgen, das Gewebe zerreißend, der uns eben den Blick zu umschleiern begann." Das Stück ist eine geistvoll anmutende literarische Satire auf die rührenden Familienstücke Ifflands, auf Kotzebue, auf Böttiger, auf das Philistertum und den Bildungsdünkel des großstädtischen Publikums. Die Form dieser von Tieck geschaffenen satirischen Literaturkomödie ist später von Platen, Immermann, Grabbe, Prutz u. a. nachgeahmt worden. Eine Fortsetzung des Gestiefelten Katers bildete Prinz Zerbino.

In diesem Stück ist Gottlieb König geworden, der Kater Minister. Gottliebs Sohn, Prinz Zerbino, leidet an allzu großer Einbildungskraft und soll deshalb so lange reisen, bis er den guten Geschmack gefunden hat. Er kehrt unverrichteter Sache zurück, schwört aber der Poesie ab und wird nun zum König gekrönt.

Tiefer in die Welt des Gefühls und der Fantasie ward Tieck durch das Studium Jakob Böhmes eingeführt. Auch Calderon und Lope de Vega nahm er damals auf. So entstand das Drama Leben und Tod der heiligen Genoveva. „Aus der Begeisterung für die Volksbücher und das Mittelalter, für alte Kunst und alten Glauben, unter dem Einfluß der Spanier, Shakespeares und Jakob Böhmes geboren, vereinigte dieses Werk alles, was das Wesen der Romantik ausmachte. Wie in einem Brennpunkt waren hier die Strahlen gesammelt, die von den verschiedensten Seiten her plötzlich hervorbrachen und ein neues, jäh aufzuckendes Licht über das Gebiet der deutschen Poesie warfen." (Witkowski in der Einleitung zu seiner trefflichen Auswahl von Tiecks Werken.)

Der heilige Bonifazius beginnt treuherzig das Stück als Prolog. Siegfried, der Pfalzgraf im Trierlande, verläßt die ihm eben erst angetraute Gemahlin Genoveva, um unter Karl Martell die Mauren zu bekämpfen. Er vertraut Golo, den er für den Treuesten der Treuen hält, Land und Gattin an. Aber Golo hegt verbotene Leidenschaft zu seiner Herrin im Herzen, und als sie ihn voll edler Entrüstung abweist, bringt er die Gräfin in den Verdacht der Untreue und läßt sie in den Kerker werfen. Hier gebiert die Unglückliche ihrem fernen Gatten einen Sohn, den sie Schmerzenreich nennt. Pfalzgraf Siegfried erfährt im Kriegslager durch Boten von der angeblichen Untreue seiner Gattin und befiehlt, Genoveva zu töten, da er durch Golos List von einer Zauberin einen Beweis für ihre Schuld erhalten hat. Golo will den Befehl ausführen, aber seine Schergen schonen Genoveva und geben sie im tiefen Wald ihrem Schicksal preis. Dort nährt eine Hirschkuh den kleinen Schmerzenreich, und ein Engel bringt Genoveva ein Kruzifix vom Himmel. Nach Verlauf von sieben Jahren findet der Pfalzgraf, der im Geheimen an der Schuld seiner Gattin zweifelt, Genoveva bei einer Jagd wieder. Nun ereilt die Strafe den ungetreuen Golo; Genoveva stirbt, wird aber als Heilige verehrt. St. Bonifazius schließt das Stück als Epilog.

Tiecks Werk war kein Drama und wollte kein Drama sein; es ist in seiner ursprünglichen Gestalt nie aufgeführt und konnte es nicht werden, aber es war eine ganz neue überraschende Erscheinung, die selbst Schiller (Jungfrau von Orleans) anregte und die von Zacharias Werner (Kreuz an der Ostsee), von

Arnim und Brentano nachgeahmt wurde. Höher noch sollte die romantische Poesie im Kaiser Oktavianus steigen. Doch wie Zerbino schwächer als der gestiefelte Kater, so war auch Oktavian, ein Spiel in zwei Teilen und zehn Akten, schwächer als Genoveva. Am bekanntesten ist der Prolog Der Aufzug der Romanze geworden. Darin sprach Tieck in Form einer Allegorie seine Ansicht vom Wesen der Poesie in lieblicher Weise aus. Im Walde treten nacheinander der Dichter, der Liebende, die Pilgerin, Ritter, Reisende und ein platter Durchschnittsmensch auf; zuletzt erscheint die romantische Poesie auf einem weißen Roß, ihre Eltern sind Glaube und Liebe, ihre Begleiter Tapferkeit und Scherz. Die Romanze spricht die berühmten Worte, die so oft zur Kennzeichnung der Romantik gedient haben:

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht!

Bis hierher reichte Tiecks romantische Dichtung. Er erkannte, daß eine weitere Entwicklung in dieser Richtung nicht mehr möglich sei. Noch einmal faßte er im Phantasus 1812 die früheren romantischen Dichtungen zusammen. Er vereinigte und läuterte die ihm am wichtigsten scheinenden Märchen, Erzählungen und Dramen, sandte ihnen nach Art der Rahmenerzählung in Boccaccios Decamerone ein Einleitungsgedicht, Phantasus genannt, voraus und verband die einzelnen Teile durch geistvolle Erörterungen. Mit dem Phantasus nahm Tieck von der Romantik Abschied.

Tiecks letzte Periode. Es ist das Große an Tieck, daß er eine Entwicklung über sein jugendliches Schaffen gehabt hat. Mit den Reisegedichten eines Kranken und der Rückkehr des Genesenden, zwei in freien Rhythmen gehaltenen Gedichtfolgen, und mit den Novellen Der Pokal und Liebeszauber löste er sich 1812 von der alten Romantik. Sein unausrottbares Erbteil an Verstandesnatur trat immer klarer zutage. Er verwarf nunmehr Mittelältelei und falschpoetisches Christentum, Sektengeist und spanisches Drama. Shakespeare und Goethe wurden fortan Führer seiner Kunst. Tieck pflegte in seiner letzten Zeit sein stärkstes Talent, sein episches. Er ward neben Goethe und Heinrich von Kleist der dritte Meister der deutschen Novelle. Mörike, Storm, Keller, Halm, Heyse, K. F. Meyer, Raabe, Wilbrandt, Riehl haben die deutsche Novelle weiter ausgebildet. Eine Novelle ist nach Goethes (in den Gesprächen mit Eckermann) und nach Tiecks Erklärung die kurz gehaltene Erzählung einer wunderbaren Begebenheit, die sich zwischen wenigen Personen zuträgt, und die von einem gewissen Punkte einen überraschenden Umschwung nimmt, der jedoch in dem Vorhergehenden völlig begründet sein muß.

In seinen Novellen verfolgte Tieck fast stets eine besondere Absicht; er wendete sich in seinen etwa 40 Novellen gegen alte und neue Feinde: bis 1830 gegen die Heuchler, die Frömmler, die den Rückschritt wollten, nach 1830 mehr gegen die aufkommenden Dichter des jungen Geschlechts. Die Charakterzeichnung war im allgemeinen typisch (grundbildlich, allgemeingültig), nicht persönlich und einzigartig; die Umwelt und der Schauplatz der Handlung waren trefflich geschildert, aber die Darstellung litt durch Unwahrscheinlichkeit der Handlung und

Breite der Schilderung. „Der Aufbau der Novellen ist fast überall gleich: man lernte die Menschen in einer inneren Verfassung oder äußeren Lage kennen, die ihrem Wesen nicht entspricht; ein glücklicher Zufall führt sie ans Ziel ihrer Wünsche und zur Offenbarung ihres wahren Seins." Einige dieser Novellen sollen in ihren Hauptmotiven angedeutet werden.

Der Gelehrte 1827. In einem stillen Haus lebt im ersten Stock einsam und für sich ein melancholischer reicher Gelehrter. Unter ihm wohnt die Familie des Besitzers, in der drei Töchter sind. Die beiden ältesten, Antoinette und Jenny, sind schön und verwöhnt, die dritte, Helena, wird von ihnen als Aschenbrödel behandelt. Der Gelehrte, dem Freunde zureden, sich zu verheiraten, denkt sich eigentlich mit der Ältesten zu verloben; durch einen Zufall erblickt er Helena in ihrem Küchengewande und wählt sie statt der ursprünglich ausersehenen Braut.

Des Lebens Überfluß 1837. Zwei junge vornehme Leute, Heinrich und Klara, sind geflohen und halten sich in ihrem Liebesglück in einem einsamen Vorstadthaus verborgen. Es ist so kalt und sie sind so arm, daß sie erst das Eichengeländer, dann die eichene Treppe im Ofen verfeuern. Heinrich hat ein kostbares Exemplar von Chaucer einem Antiquar verkauft und auf der ersten Seite sein trauriges Schicksal verzeichnet. Das Buch kommt seinem Freund Andreas Vandelmeer in die Hände, er sucht die beiden Liebenden auf, teilt ihnen die Verzeihung der Eltern mit und sie kehren in ihr früheres glänzendes Leben zurück.

Der junge Tischlermeister, 1795 entworfen, 1811 ausgeführt, 1819 umgearbeitet, 1836 abgeschlossen. Schilderung des friedevollen Familienlebens des Tischlers Leonhard, patriarchalische Verherrlichung des deutschen Kunstgewerbes. Leonhard der Tischler zieht aus seinem Hause fort, um draußen in höhere Kreise zu kommen. Weib und Kind vergißt er fast im bunten Wanderleben, endlich kehrt er heim zu seiner Familie und seinem Handwerk.

Dichterleben 1825. Die jungen kraftgenialen Dramatiker des Elisabetischen Zeitalters, Christoph Marlowe und Green gehen trotz ihrer Genialität zu Grunde, im Gegensatz zu Shakespeare, der als Mensch wie als Dichter ein harmonisches Gleichgewicht seiner Seelen- und Geisteskräfte behauptet.

Der Aufruhr in den Cevennen 1826. Breite geschichtliche Schilderung der unter Ludwig dem Vierzehnten stattfindenden wütenden Kämpfe zwischen den Kamisarden in Südfrankreich, dem alten Sitz der Albigenser, und den Anhängern der römischen Kirche. Katholische Schwärmerei und kamisardischer Wahneifer werden einander gegenübergestellt, das wahre Christentum der Tat steht über beiden. Die Novelle ist unvollendet.

Vittoria Accorombona 1840. Es war Tiecks letzte größere Dichtung. Die edle Vittoria lebt im sittenlosen päpstlichen Rom des 16. Jahrhunderts. Sie ist eine reichveranlagte, hochgesinnte Natur, schmachtet aber in einer erzwungenen unglücklichen Ehe. Da lernt Vittoria den Herzog von Bracciano kennen, der aus Liebe zu ihr die eigene Gattin tötet und auch Vittorias Gatten beseitigen läßt. Vittoria wird zunächst als Gefangene auf die Engelsburg gebracht, aber durch den Herzog von Bracciano befreit, und flieht mit ihm an den Gardasee. Dort wird der Herzog von Bracciano vergiftet, Vittoria aber stirbt in Padua durch Mörderhand.

Als Kritiker bietet Tieck ein merkwürdiges Doppelbild. Er war kritisch immer ein Gegner der romantischen Übertreibungen, auch wenn er ihnen, wie wir gesehen haben, dichterisch huldigte. Sein Urteil ist fein und theatergeschichtlich oft von höchstem Wert. Unter seinen Kritischen Blättern sind die Besprechungen von Schillers Wallenstein, Kleists Prinzen von Homburg und Kätchen von Heilbronn und besonders von Shakespeares Dramen hervorzuheben.

Unvergänglich strahlen Tiecks Verdienste als Herausgeber. Unsere Literatur verdankt ihm allein die Rettung von Kleists unersetzlichem Nachlaß, auch des herrlichen Prinzen von Homburg, der ohne Tieck verloren gegangen wäre. Auch die Werke des früh verstorbenen Novalis gab Tieck heraus, ebenso die Werke des unglücklichen Lenz.

Als Übersetzer ist Tiecks weitverbreiteter Ruhm wesentlich zu schmälern. Zwar ist seine minder bekannte Übertragung des Don Quixote ein Meisterwerk, aber als Übersetzer Shakespeares darf und kann Tieck nicht gelten. Graf Baudissin überließ, wie wir wissen, in uneigennützigster Weise die Ehre der Übersetzung Tieck allein und wollte seinen Namen nicht genannt wissen. So ging denn das große Werk als Schlegel-Tiecksche Shakespeareübersetzung in die Welt; sie hieße aber besser die Schlegel-Baudissinsche. Trotzdem bleibt Tieck das Verdienst, daß er als Dramaturg den großen Briten in Deutschland zu neuen Ehren gebracht hat.

Der Charakter von Tiecks Dichtung wechselt und ist schwer zu bestimmen. Die entscheidenden Anregungen empfing Tieck von Wackenroder. Ein Führer und Träger der Entwicklung wurde Tieck nach 1820 durch seine Novellen. Tieck war ein Meister der Prosasprache. Als Lyriker schwebte ihm Goethes Vorbild vor; der musikalische Klang, die Stimmung gingen ihm über den Gehalt, doch lag auch viel Verstandesmäßiges neben der blühenden Lyrik. Nicht als Dramatiker, sondern als Dramaturg hat Tieck für das deutsche Theater Bedeutung. Er erschloß als einer der ersten das deutsche Altertum, indem er auf die Volksbücher hinwies und mit der Übersetzung der Minnelieder das Interesse für die mittelhochdeutsche Poesie weckte. Tieck war eine innige, fantasievolle, aber schwache Natur; seine Werke waren an Wert sehr ungleich, im Inhalt oft verschwommen und in der Form gekünstelt. Zum nationalen und großen Dichter gebrach es ihm an Tiefe und an Kraft.

Amadeus Hoffmann

Über sein Leben und Dichten sagte Hoffmann selber, die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht, und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Fantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und Werke zu dichten, wie sie diese, im höheren Sinn, eigentlich brauche.

Jugend und erste künstlerische Anläufe. Ernst Theodor Wilhelm (oder wie er sich später Mozart zu Ehren nannte) Amadeus Hoffmann, 1776 in Königsberg in Ostpreußen geboren; der Vater ein Mann von vielem Geist, aber unordentlich, die Mutter eine Frau von vorzüglich lebendiger, ja ganz exzentrischer Fantasie; Trennung der Ehe nach einigen Jahren; Übernahme der Erziehung durch den Bruder der Mutter Otto Dörffer, Hinbringen der Knaben- und Jünglingsjahre in einem trostlosen Einerlei: Schlafen, Essen und Trinken, Wiederschlafen und Wiederessen mit etwas Musik und Lektüre zur Verdauung, nach Stunden und Minuten eingeteilt. In der freien Zeit um so stärkere Ausbrüche seines Genies. Die frühzeitige glänzende Begabung eines Wunderkindes für Musik und bildende Kunst, namentlich für Karikaturzeichnungen und Bildnisse; Jugendfreundschaft mit Theodor von Hippel, dem Neffen des Verfassers der Lebensläufe nach aufsteigender Linie (gest. 1796); wichtigste Lektüre: Rousseau, Jean Paul, Ritterromane, Wieglebs natürliche Magie, Spukromane des Marquis C. von Grosse. 1792 Studium der Rechte in Königsberg, eifrig doch ohne Liebe, Abneigung gegen die Philosophie, gegen die Kantische im besonderen, Leben in Malerei und Musik, Widerwille gegen die Rechtswissenschaft, unglückliche Liebe zu der jungen Frau Hatt. Eintritt in den Staatsdienst. „Wenn ich von mir selbst abhinge, würde ich Komponist und hätte die Hoffnung, in meinem Fache groß zu werden.“ Nur sehr vereinzelte schriftstellerische Versuche. Anstellung in Posen; Sturm- und Drangzeit. „Wein, der eben gärt, hat niemals einen guten Geschmack und ich war damals wirklich im Gären . . . ich wollte mich betäuben und wurde

das, was Schulrektoren, Prediger, Onkels und Tanten liederlich nennen." Versetzung nach Plozk, Heirat mit Marie Rorer. Noch immer steht die Musik in Hoffmanns Schaffen an erster Stelle. 1804 Anstellung in Warschau, damals zu Südpreußen gehörig; Freundschaft mit dem literarisch vielseitig tätigen Eduard Hitzig (gest. 1849). Berührung mit den Ideen der Schlegel, Novalis, Brentano und Tieck; Hoffmanns Eintritt in die Romantik; Verlust der Staatsstellung durch die Niederlage Preußens bei Jena und Gründung des polnischen Großherzogtums Warschau.

Wander- und Musikantenleben 1807 bis 1814. Entschluß, sich der Künstlerlaufbahn zu widmen. Kapellmeister in Bamberg 1808 bis 1813. Dirigent, Regisseur, Komponist, Dekorationsmaler, Maschinenmeister und Direktionsgehilfe. Aufführung Calderons. Schriftstellerische Erfolge mit Johannes Kreisler und anderen Novellen. „Meine literarische Karriere scheint beginnen zu wollen." Liebe zu Julia Mark, die oft in seinen Schriften verherrlicht wird. Bitterer Mangel infolge eines Wechsels der Theaterleitung. „Den alten Rock verkauft, um nur essen zu können." 1813 und 1814 Musikdirektor an der Secondaschen Theatertruppe in Dresden. Aufführung großer und wichtiger Werke von Mozart, Gluck, Mehul u. a. Komposition der Oper Undine nach Fouqués Märchen. Karl Maria von Weber schrieb über Hoffmanns Werk: „Eins der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat." Vorausnehmen mancher späteren Wagnerschen Gedanken. Zugleich reichste dichterische Tätigkeit: Der goldene Topf, erster Teil der Elixiere des Teufels, die ersten Nachtstücke. Unerwartete Kündigung durch Seconda 1814. Entschluß, wieder in preußischen Staatsdienst einzutreten.

Berliner Kammergerichtsrat und Stammgast bei Lutter und Wegener. Merkwürdige Wandlung des beweglichen, genialen Mannes vom Künstler zum Juristen 1816. Einer der schärfsten Köpfe des Kammergerichtes. Unbeugsamer Vertreter des Rechtes bei den Demagogenverfolgungen. Am Montag und Donnerstag Sitzungen, an den anderen Tagen zu Hause arbeitend, die Nachmittage schlafend, die Abende und Nächte im Weinhause. Vielseitiges Schaffen: Fantasiestücke in Callots Manier, Vollendung der Elixiere, die Serapionsbrüder, Lebensansichten des Katers Murr. Im Freundeskreis dämonisches Sprühen und Glühen der Fantasie, ein Feuerwerk von Geist und Witz. Mit Falkenaugen schaute er umher; was er an Lächerlichkeiten, auffallendem Wesen und selbst an rührenden Eigenheiten bei den Weingästen bemerkte, wurde ihm zur Studie für seine Werke oder er warf es mit fertiger Feder auf das Papier. Dazu die Serapionsabende in Hoffmanns Wohnung (Ludwig Devrient, der große Schauspieler, die Dichter Contessa, Chamisso, Franz Horn, Hitzig). Aufregungen, Nachtwachen, unregelmäßiges Leben untergruben Hoffmanns letzte körperliche Kraft. Siechtum und furchtbare Qual. Dem Krankenwärter diktierte der Gelähmte seine letzten Arbeiten (Des Vetters Eckfenster). 46jährig stirbt Hoffmann 1822 in Berlin.

Fantasiestücke in Callots Manier 1814 bis 1815. Darin die Novellen Ritter Gluck, entstanden 1809, Don Juan 1812 und das Märchen vom goldenen Topf 1813.
Die Elixiere des Teufels, erschienen 1815 und 1816, ein Roman.
Nachtstücke 1817. Darin: Das Majorat 1816.
Die Serapionsbrüder 1819 bis 1821. Darin die Novellen: Rat Krespel, Die Fermate 1816, Der Artushof 1815, Die Bergwerke zu Falun, Klein-Zaches 1818, Doge und Dogaressa, Meister Martin der Küfner und seine Gesellen, Das Fräulein von Scuderi, Spielerglück 1819.
Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler 1820 und 1821, ein unvollendeter Roman.

Hoffmann war ein genialisch angehauchter Dichter und ohne Frage einer der führenden Dichter seiner Zeit. Wer ihn für sich allein betrachten wollte, der würde von der Regellosigkeit, dem Weinrausch und dem oft genug aufblitzenden Wahnsinn Hoffmanns abgestoßen werden. Aber Hoffmann muß im Zusammenhang mit seiner Zeit aufgefaßt werden. In seinen besten Lebensjahren mußte er mit dem bittersten Mangel kämpfen; als er später der Not entrückt war und sogar die Mittel zur Schwelgerei besaß, herrschte die dumpfe Ruhe der Reaktionszeit und Hoffmanns vulkanische Natur konnte nicht anders als diese Philisterwelt mit schwärmerischer Fantasterei zu verneinen. Denn dieser gespensterhafte Dichter

war im Grunde ein Idealist, der unter der gemeinen Umwelt innerlich litt und die Prosa des Lebens mit den gaukelnden Kräften der Fantasie überwinden wollte. Hoffmann war aber auch ein Schilderer von erstaunlicher Lebenswirklichkeit (Realismus), und indem er seine wundersamen Geschichten meist mit fest und klar gezeichneten, höchst anschaulichen Szenen aus dem wirklichen Leben beginnt, erlangt er mit spielender Leichtigkeit die Herrschaft über den Leser, den er rasch ins Land der Fabel, des Spukes und des fieberhaft aufregenden Grauens entrückt. Eine gewisse Freude scheint den genialisch-unseligen Mann zu überkommen, wenn er die Gesetze der Wirklichkeit gründlich auflöst, alles auf den Kopf stellt, und den Leser mit Gestalten von grausenhaften Sandmännern, Doktoren, die in goldbordiertem Purpurrock zum Fenster hinausfahren, Koboldeu und Gespenstern so entsetzt, daß ihn ein körperliches Grauen schüttelt. Hoffmann war eine Vereinigung der verschiedenartigsten Anlagen, er war Romantiker und zugleich Realist. Seine Dichtung spottete aller natürlichen Wahrscheinlichkeit und ward doch niemals planlos und wirr, denn eine reiche Erfindungsgabe und eine hohe schriftstellerische Technik weiß auch die fernsten Motive scharfsinnig zu verbinden. Hoffmanns Weltanschauung war tragisch, aber daneben war er auch ein Karikaturenzeichner in Wort und Bild. So viel Grelles, Häßliches und Trunkenes in Hoffmann liegt, so merkt man doch auch in dieser Düsterheit die Hand eines großen Künstlers, dem das Schwerste leicht wird, und das Gemüt eines bedeutenden Menschen, der viel gelitten haben muß, ehe sich ihm die Welt in einem solchen Zerrbilde dargestellt hat.

Die Fantasiestücke in Callots Manier tragen ihren Namen von dem berühmten lothringischen Kupferstecher Jacques Callot im 17. Jahrhundert, der seinen Entwürfen eine höchst romantische Originalität gab, besonders dadurch, daß er niegeschaute Wesen aus Mensch und Tier schuf. Die Fantasiestücke Hoffmanns enthalten Novellen, Gespräche und Märchen; eingestreut sind herrliche Gedanken über Musik. In einer Erzählung kommt Hoffmanns bekannteste Figur, der Kapellmeister Johannes Kreisler vor. Am bedeutendsten ist das Märchen vom goldenen Topf. Nach diesen Fantasiestücken wird Hoffmann oft Callot-Hoffmann genannt.

Ritter Gluck. Der Dichter wandert an einem Spätherbsttag in einen Kaffeegarten vor den Toren Berlins. Da trifft er, während er der dürftigen Musik zuhört, einen älteren Mann. Im Gespräch schildert der Fremde das Tönen der Musik in ihm. Er nimmt den Dichter mit nach Haus und spielt ihm die Oper Armida vor. Staunend erkennt der Dichter in ihm den großen Komponisten Gluck.

Rat Krespel. Er ist einer der wunderlichsten Menschen, die man sich denken kann. Er pflegt in seinem Haus alte italienische Geigen zu zerlegen, um hinter das Geheimnis ihres Baues zu kommen. Er war mit einer schönen Sängerin verheiratet. Beider Tochter Antonia singt noch herrlicher als die Mutter. Doch ein Brustleiden gebietet, daß sie nie mehr singt. Ihr Bräutigam lockt sie zum Singen, sie stirbt. Die herrlichste der Geigen des Rates aber zerspringt.

Der Artushof. In der herrlich geschmückten Halle des Artushofs in Danzig ist das Bild eines düsteren Mannes mit einem schönen jungen Pagen zu sehen. Traugott, ein junger Handelsbeflissener, der der Schwiegersohn des reichen Kaufmanns Elias Roos werden soll, erblickt plötzlich den düsteren Mann und den schönen Jüngling leibhaftig. Es ist der altdeutsche Maler Gotofredus Berklinger, der die Figuren gemalt hat. In dem Pagen birgt sich seine Tochter, die schöne Felicitas. Traugott sucht sie in Italien, inzwischen wird Felicitas eine Kriminalrätin Mattesius, Traugott aber findet in Italien Dorina, die Erfüllerin seiner Träume.

D o g e u n d D o g a r e s s a. Ein oft behandelter Stoff. Lord Byron, Casimir Delavigne, Otto Ludwig, Albert Lindner, H. Kruse und M. Greif haben ihn später dramatisch behandelt. Der achtzigjährige Marino Falieri wird zum Dogen von Venedig gewählt und vermählt sich mit einem jungen Edelfräulein Annunziata. In Liebe zu ihr ist Antonio, ein Jüngling geheimnisvoller Herkunft, entbrannt. Falieri fällt bei einer mißlungenen Staatsverschwörung, Antonio und Annunziata fliehen übers Meer und ertrinken bei einem Sturm.

D e r g o l d e n e T o p f. Ein armer Student Anselmus sieht in Dresden in einem Hollunderbusch am Ufer der Elbe drei goldgrüne Schlänglein, die tanzen und spielen und deren Schuppen wie Kristallglocken klingen. Die eine Schlange mit dunkelblauen Augen hat es ihm besonders angetan. Er kommt, um arabische Texte abzuschreiben, in das Haus des geheimen Archivarius Lindhorst. Dieser ist aber eigentlich gar kein geheimer Archivarius, sondern ein edler Salamander, der von Phosphorus aus seinem Reich verbannt worden ist. Er hat drei Töchter. Die jüngste heißt Serpentina, die durch die Liebe eines Jünglings erst noch erlöst werden und ihm den goldenen Topf aus des Phosphorus Reich als Heiratsgut bringen soll. Anselmus erlebt die wunderbarsten Dinge im Hause Lindhorsts, ein bronziertes Apfelweib schreckt ihn, er wird in eine gläserne Flasche gebannt, endlich aber befreit und lebt mit der schönen Serpentina auf einem Rittergut in Atlantis.

D i e E l i x i e r e d e s T e u f e l s sind ein Roman von wildester Gespensterromantik, die den Wahnsinn merklich streift. Ein junger Mönch, mit Namen Medardus, hat unter den im Keller aufbewahrten Reliquien eine verschlossene Flasche gefunden, die ein verführerisches Elixier enthält, das der heilige Antonius dem Teufel abgenommen hat. Medardus trinkt davon und erlebt eine Kette von Verbrechen und Abenteuern, die das Blut des Lesers bald zu Eis erstarren, bald alle seine Pulse wilder schlagen lassen. Medardus unterwirft sich schließlich der strengsten Buße und stirbt gottselig.

D i e S e r a p i o n s b r ü d e r sind Hoffmanns größte Novellensammlung; die einzelnen Geschichten werden von mehreren Freunden vorgelesen, die sich nach einem alten Einsiedler Serapionsbrüder nennen und sich an einem bestimmten Orte wöchentlich zusammenfinden. Geistvolle Gespräche verbinden die Erzählungen. Der Reichtum der Sammlung ist bewundernswert. Am bekanntesten darin ist neben den B e r g w e r k e n z u F a l u n, dramatisiert von Rich. Wagner, Franz von Holstein und Hofmannsthal, die Novelle: Das F r ä u l e i n v o n S c u d e r y, die auch Otto Ludwig später zur Bearbeitung reizte. Es ist eine Erzählung aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten. Ganz Paris wird durch die Raubanfälle und höchst rätselhaften Morde in Aufregung versetzt, die an jungen vornehmen Edelleuten begangen werden, welche bei nächtlicher Weile des berühmten Goldschmiedes Cardillac Juwelen bei sich tragen. Umsonst sind alle Bemühungen der Polizei, den Schuldigen zu entdecken, da die Juwelen nirgends zum Vorschein kommen. Der geheimnisvolle Verbrecher, der all diese Mordtaten verübt, ist der Verfertiger der Juwelen selbst, der alte Goldschmied René Cardillac. Er ist ein Künstler, der nach seinen eigenen Kunstwerken aus Gold und Edelstein eine so brennende Begierde empfindet, daß er sie keinem andern gönnt. Um die Kleinodien wieder zu besitzen, ermordet er deren Besitzer. Hinter dieses furchtbare Geheimnis kommt Olivier, ein junger Gehilfe Cardillacs, er schweigt aber, da er seines Meisters Tochter liebt. Eines Tages wird Cardillac ermordet aufgefunden. Der Verdacht lenkt sich auf den unschuldigen Olivier, der nur durch das Eintreten einer alten französischen Schriftstellerin, des Fräulein von Scudery, Leben und Freiheit rettet.

Hoffmann beabsichtigte den zweibändigen Roman: Lebensansichten des Katers Murr, in denen die Lebensbeschreibung des Kapellmeisters Johannes Kreisler enthalten ist, in einem dritten Band abzuschließen. Kreisler sollte am Schluß des Romans in Wahnsinn verfallen. Daran dachte Hoffmann einen weiteren Band anzureihen: Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers. Auch dieser Plan blieb unausgeführt.

Der Dichter fand in Deutschland schon bei Lebzeiten viel Anklang. Nicht alle seine Werke sind ausgereift. Er schrieb zu viel und zu rasch. Man drängte sich nach seinen Schilderungen des Grausigen und Gespensterhaften. Hoffmann

stand im Begriff, ein Modeschriftsteller zu werden. Von seinen deutschen Nachahmern ist namentlich Solitaire zu nennen. Heine, Hebbel, Otto Ludwig, Richard Wagner haben von Hoffmann starke Anregung empfangen. Robert Schumann hat die Kreisleriana komponiert; Offenbach hat nach verschiedenen Dichtungen die Oper Hoffmanns Erzählungen geschaffen. Namentlich stark war die Einwirkung Hoffmanns auf Victor Hugo und die französischen Romantiker. Man kann wohl sagen, Hoffmann ist in Frankreich bekannter als in Deutschland.

Josef von Eichendorff

„Es ist ein wunderbares Lied in dem Waldesrauschen unserer heimatlichen Berge. Wo Du auch seist, es findet Dich doch einmal wieder, und wäre es durchs offene Fenster oder im Traum. Keinen Dichter noch ließ seine Heimat los. Wer einen Dichter recht verstehen will, muß seine Heimat kennen; auf ihre stillen Plätze ist der Grundton gebannt, der dann durch alle seine Bücher wie ein unaussprechliches Heimweh fortklingt." Diese Worte Eichendorffs aus dem Roman: Dichter und ihre Gesellen passen auf niemand besser als auf ihn selber. Immer wieder flüchtete er, ein echter Romantiker, in seinen Gedichten zu der geliebten Heimat mit ihren Wäldern, Bächen, Mühlen, Feldern, Waldklüften, einsamen Schlössern und verlassenen Gärten zurück.

Josef von Eichendorff wuchs in einem reichbewegten, glänzenden Welt- und Schloßleben auf. Im Jahr 1788 wurde er auf Schloß Lubowitz in Oberschlesien geboren. Es lag auf einem sanften Hügel, von Buchenwäldern überrauscht, von tausend Lerchen übersungen, nahe der munter schäumenden jungen Oder. Die Eltern des Dichters, Adolf von Eichendorff und Karoline geborene von Kloch, stammten aus einem uralten Geschlecht. Sie besaßen Herrschaften von fast fürstlicher Ausdehnung. Tanzen, Fechten, Reiten, Jagen, Ausfahren, Feuerwerk, Theaterspielen füllten frühzeitig auch Josefs freie Stunden aus. Die napoleonischen Kriege erschütterten später, als der Knabe schon zum Manne gereift war, den Reichtum der Familie; nach des Vaters Tode 1818 mußten alle schlesischen Güter verkauft werden. Die Zeit auf Lubowitz war in jedem Sinn Eichendorffs Jugendparadies, Lubowitz war das Quelland seiner Poesie. Früh schon war sein Dichtertalent erwacht. Von 1800 an besitzen wir sein Tagebuch. Er schwärmte für Matthias Claudius und dichtete als Zehnjähriger eine Römertragödie. In Breslau besuchte er mit seinem älteren Bruder Wilhelm das katholische Maria Magdalenen-Gymnasium. Von da ging er 1805 zum Studium der Rechte nach der Universität Halle, wo Steffens und Schleiermacher lebten und echt romantische Luft wehte. Wackenroders, Tiecks und Novalis' Schriften wurden ihm hier vertraut. Noch tiefer aber tauchte der Jüngling in die romantische Flut in Heidelberg 1807 und 1808. Noch im Alter, in seinen Lebensaufzeichnungen wie in seinen Gedichten, erwachte gelegentlich der Zauber, der sich für Eichendorff an Heidelberg knüpfte. Görres, Arnim und Brentano lebten damals in der Neckarstadt. Des Knaben Wunderhorn ertönte in diesen Jahren. Görres war Eichendorffs Lehrer und nahm dessen ganzes Wesen gefangen; den „Liederbrüdern" Brentano-Arnim schloß sich der junge Eichendorff in Heidelberg damals nicht an, sondern einem unklaren, schwärmerischen und nur formell gewandten Spätromantiker, dem Grafen Otto Heinrich von Loeben, als Dichter Isidorus Orientalis genannt. Von ihm übernahm er die Vorliebe für die kunstvolle Sonettform; von Novalis' Gedichten empfing er die Richtung auf mystische Religiosität. Eichendorff führte anfangs den romantischen Dichternamen Florens. Nach der Trennung von Loeben fand Eeichendorff rasch seinen eigenen volksliedmäßigen, innigen Ton; seine Lyrik entfaltete die ersten Blüten, und der Jugendroman Ahnung und Gegenwart wurde begonnen. Eichendorffs poetische Entwicklung war seit der Heidelberger Zeit bestimmt, die Pflanze seiner Dichtung konnte sich wohl noch ausbreiten, aber sie war gewachsen und sie trieb keine tieferen Wurzeln mehr. 1810 ging Eichendorff nach Wien, wo er mit Dorothea Schlegel, Friedrich Schlegel, Adam Müller, Gentz

und Philipp Veit zusammenkam. 1813 und 1815 weihte auch Eichendorff seinen Arm dem Vaterland, erst als Lützowscher Jäger, dann als preußischer Offizier. Nach dem Feldzug trat Eichendorff in den preußischen Zivildienst ein. 1820 wurde er Konsistorial- und Schulrat in Danzig. Dort entstand die Novelle: Aus dem Leben eines Taugenichts. 1824 ward er nach Königsberg versetzt. Befreundet war er namentlich mit dem groß und frei denkenden Oberpräsidenten Heinrich Theodor von Schön. Für die Erhaltung und Wiederherstellung des alten Ordensschlosses, der Marienburg, trat er mit Wort und Schrift ein. Von 1832 bis 1844 war Eichendorff Rat für katholisches Kirchen- und Schulwesen im Kultusministerium in Berlin, wo er hauptsächlich mit dem Rechtsgelehrten Savigny, dem Historiker Raumer, mit Chamisso, dem Kunsthistoriker Franz Kugler und Felix Mendelssohn, dem Komponisten zahlreicher Eichendorffscher Lieder, verkehrte. Meinungsverschiedenheiten mit dem Minister Eichhorn bewogen Eichendorff, den Staatsdienst 1844 zu verlassen. Nunmehr lebte er in Danzig, Wien, Berlin, Köthen und Dresden. 1850 kehrte er wieder nach Berlin zurück, mit Übersetzung der Werke Calderons beschäftigt. Die letzten zwei Jahre seines Lebens verbrachte er in Neisse in stiller Zurückgezogenheit. Dort starb er 1857.

Aus der Frühzeit: Ahnung und Gegenwart, Roman, 1811 vollendet, 1815 erschienen, mit zahlreichen seiner schönsten Lieder.

Novellen: Aus dem Leben eines Taugenichts 1826. Schloß Durande, erschienen 1837. Das Marmorbild, geschrieben 1817, erschienen 1819. Viel Lärmen um nichts 1832. Eine Meerfahrt 1835. Die Entführung 1839. Die Glücksritter 1841. Dichter und ihre Gesellen 1834, ebenfalls zahlreiche Gedichte enthaltend.

Dramen: Krieg den Philistern (literargeschichtliches Lustspiel) 1824. Meierbeths Glück und Ende (Literaturkomödie) 1827. Ezelin von Romano (Trauerspiel) 1828. Der letzte Held von Marienburg (1830 aufgeführt). Die Freier (Lustspiel) 1833.

Aus der Spätzeit 1833 bis 1857: Die Epen Julian; Robert und Guiskard; Lucius.

Lebensgeschichtliches: Jugendtagebücher. Deutsches Adelsleben am Schlusse des 18. Jahrhunderts. Studentenleben in Halle und Heidelberg (dieses aus dem Nachlasse).

Übersetzungen: Calderons geistliche Schauspiele 1846 und 1853.

Literargeschichtliche Werke: Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie 1847. Der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum 1851. Die Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands 1857.

Gedichte, 1837 gesammelt erschienen.

Einzelne Naturlieder daraus: O Täler weit, o Höhen; Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben; Es schienen so golden die Sterne; Denkst du des Schlosses noch auf steiler Höh'; Da steht eine Burg überm Tale; Wem Gott will rechte Gunst erweisen; Laue Luft kommt blau geflossen; Es rauschen die Wipfel und schauern; Es war, als hätt' der Himmel die Erde still geküßt; Es weiß und rät es doch keiner; Wer in die Fremde will wandern, der muß mit der Liebsten gehn.

Episch-lyrische Gedichte: Das zerbrochene Ringlein (In einem kühlen Grunde) 1812, Das kranke Kind (Die Gegend lag so helle, die Sonne schien so warm), Der Schatzgräber (Wenn alle Wälder schliefen), Auf meines Kindes Tod (Von fern die Uhren schlagen, es ist schon tiefe Nacht), Loreley (Es ist schon spät, es wird schon kalt).

Geistliche Lieder: Marienlieder; Das Leben draußen ist verrauscht; Nächtlich macht der Herr die Rund'; Komm, Trost der Welt, du stille Nacht; Vergangen ist der lichte Tag; Abendlich schon rauscht die Welt; O wunderbares tiefes Schweigen.

Eichendorffs Anfänge lassen sich in seinem Roman Ahnung und Gegenwart 1815 erkennen. Es ist ein Werk von echt romantischer Unwirklichkeit, ein anmutig holdes Spiel der von keinem Sinn für Lebenswahrheit geleiteten Einbildungskraft. Es schildert die Entwicklungsgeschichte eines höchst sittenstrengen jungen Grafen Friedrich, der, von der Universität kommend, von einem Schloß zum andern zieht, allerlei Abenteuer erlebt, Versuchungen widersteht und endlich, als er die religiöse Kraft seiner Seele erwachen fühlt, in einem Kloster Ruhe findet. Namentlich der das Jugendleben Eichendorffs widerspiegelnde idyllische erste Teil ist sehr schön. Eichendorff wurzelte in der überkommenen romantischen Kunstweise; er entnahm

von Goethes Wilhelm Meister das allgemeine Muster des Bildungsromans, schloß aber die Entwicklung der Hauptperson nach katholischer Weltanschauung durch den Eintritt des Helden ins Kloster. Dabei zeigten sich Einflüsse von Novalis' Heinrich von Ofterdingen, von Arnims Gräfin Dolores, von Tiecks Sternbald, von Dorothea Schlegels Florentin und Jean Pauls Titan. Durchflochten war der Roman von den schönsten lyrischen Gedichten, und in ihnen kündete sich Eichendorffs Dichtertum am deutlichsten an. Zunächst entstanden noch einige größere Novellen, von denen Das Marmorbild und, in eine spätere Zeit fallend, Das Schloß Durande die hervorragendsten sind. Das Marmorbild, von Anklängen an Amadeus Hoffmann nicht frei, behandelte das alte Motiv von der Venusstatue, die sich in ein verführerisches Weib verwandelt. Die Novelle Schloß Durande erzählt eine Begebenheit aus der Zeit der französischen Revolution. Die Sittenschilderungen darin waren sehr gut, die Revolutionsbilder aber verschwommen.

Das liebenswürdigste und duftigste seiner novellistischen Werke Aus dem Leben eines Taugenichts war eine der schönsten Blüten der Romantik. Den Inhalt charakterisiert das gleich am Anfang stehende Lied am besten: Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt. Die Novelle selbst ist eine zarte poetische Verherrlichung des ungebundenen romantischen Wanderlebens. Wir atmen in der goldenen Zeit des alten freien Schweifens. Nichts ist verschiedener als die Art, wie Poeten und wie Philister reisen. Für die Plattisten und Philister ist das Leben eine immerwährende Geschäftsreise vom Buttermarkte zum Käsemarkte; wenn sie einmal über Land reisen, da ist alles vorausbestellt: Pferde und Kaffee, Nachtmützen und Stiefelknecht. Das aber ist die Art und Weise nicht, wie der waldhornfreundliche junge Taugenichts reist: der zieht hinaus in die Welt, wie es Gott gefällt. Das ist das Schönste nach Eichendorffs poetischer Schilderung, frühmorgens herauszutreten — hoch oben ziehen die Zugvögel fort — und noch gar nicht zu wissen, welcher Schornstein für einen raucht, noch gar zu ahnen, was einem bis zum Abend für ein besonderes Glück begegnen könne. Die Darstellung, wie in den anderen Novellen durchaus lyrisch, war von auserwählter Anmut, Feinheit und liebenswürdigem Humor. Überhaupt ist Eichendorff einer unserer feinsten Stilisten.

Der Taugenichts erzählt uns seine Lebensgeschichte selbst. Er ist ein harmlos glücklicher Bursche von holder Einfalt, von fabelhaftem Leichtsinn und von goldenem Gemüt. Auf seinen Lippen schwebt stets ein Lied, auf seiner geliebten Geige stets eine Melodie. Die bunten Abenteuer, die der liebe Taugenichts erlebt, von dem Augenblick an, wo ihn der Vater aus der heimatlichen Mühle in die Welt schickt, bis dahin, wo er das Ziel seiner Wünsche, die Hand der angeblichen schönen gnädigen Frau erreicht, können hier nicht wiedergegeben werden. Die Novelle ist durchaus lyrisch, von erfrischender, echt deutscher Märchenhaftigkeit.

Der Kern von Eichendorffs Wesen war herzliche Lust an der Schönheit der Welt. Wir fühlen's in den l y r i s c h e n G e d i c h t e n. Der Frühling war Eichendorffs Lieblingszeit, der klare Morgen, die tiefe Einsamkeit im wunderschönen Wald.

„Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu klingen,
Triffst du nur das Zauberwort."

. . . . . .

Lesen wir diese Gedichte, dann stehen wir wie in einer reichen grünenden Schöpfung, das Auge schweift über die blauen Höhen und sieht trauernd der sinkenden Sonne nach; der Wohlgeruch des Waldes duftet in diesen warmen, weichen, lieben, zarten Liedern. Da ist alles Stimmung und linder Wohllaut, da stört keine Reflexion, keine anspruchsvolle Vergleichung. Die ganze Natur jauchzt und rauscht mit dem Dichter: er malt den blütenweißen Frühlingstag und den Zauber der lauen Mondscheinnacht, dabei ertönen Waldhorn und Guitarre. Die Menschen, die in diesen Liedern vorkommen, sind Sänger, Wanderer, Musikanten, Jäger und Studenten, sie alle stehen sozusagen bloß mit den Fußspitzen auf dieser Erde, sie leben alle von der Luft und harren lächelnd eines Glückes, das ihnen in den Schoß fallen soll; Leidenschaft, Arbeit und alltägliches Leid sind ihnen unbekannt. In manchen seiner Gedichte führt uns Eichendorff in südliche Länder; da weiß er die schwermütige, sinnenberauschende Poesie verlassener Gärten, in deren Dickicht Nachtigallen schlagen und Marmorbilder träumen, mit klangvoll weicher Sprache zu schildern. Eichendorffs Lieder strömen über von Musik. Schon beim Lesen glaubt man sie oft mehrstimmig zu hören. Durch ihre Sangbarkeit sind sie volkstümlicher geworden als irgend welche andere Lieder dieser Zeit. Mendelssohn, der über der Komposition eines Eichendorffschen Liedes gestorben ist, Robert Schumann, Robert Franz haben ihrer viele in Musik gesetzt. „Den Atem der Sehnsucht, die reine Süßigkeit der Klage, das Insichbrechen tiefer Trauer" hat niemand für die musikalische Nachempfindung inniger zu geben gewußt als Eichendorff. Wäre er vielseitiger, dann wäre er einer unserer größten Lyriker. Doch Eichendorff gab eben nur Eine Seite des Lebens, er war ziemlich arm an Stoff, sein Ausdruck war niemals sehr kräftig. Um als höchste Erzeugnisse dichterischer Kunst gelten zu können, fehlte es den Gedichten sowohl an der Vielseitigkeit wie an der Plastik Goethescher Lieder. Eichendorffs Einfluß auf die späteren Lyriker ist selbst noch bei Nietzsche zu spüren. Namentlich Heinrich Heine hat viel von Eichendorff übernommen: die volksliedartige Rhythmik der Verse, den träumerischen, wehmütigen Zug, das magische Licht, das um die Begebenheiten liegt, und viele kleine Motive. Doch das, was Heine vielfach nur aus zweiter Hand gab, findet man bei Eichendorff in frischester Ursprünglichkeit, findet es vor allem in unberührter Reinheit und Deutschheit, ohne Verzerrung und ironische Vermengung.

Von Eichendorffs übrigen Dichtungen ist das Epos Robert und Guiskard am höchsten zu stellen. Von den Dramen war das Lustspiel: Die Freier das beste. Ezelin von Romano verschmolz Handlung und Traum, Der letzte Held von Marienburg behandelt Heinrich von Plauen. Von den literargeschichtlichen Komödien ist Krieg den Philistern hervorzuheben, das lustige, übermütige Nebenwerk des Taugenichts. Die Weisen und die Philister führen in dem Drama Krieg; am Schluß ist alles tot, Weise wie Philister; einzig und allein der Dichter des Dramas und der Narr sind übrig geblieben. Und als der Dichter den Narren genauer beschaut, da erkennt er in dem Narren — sich selbst.

Eichendorffs Grundstimmung war religiös. Er war christkatholisch, er tat nicht bloß so, wie die protestantischen Überläufer des Katholizismus. So faßte er denn die Romantik auch hauptsächlich als eine religiöse Bewegung auf. Wie frei er trotz alledem dachte, zeigen einige seiner Worte: „Eine kräftige Sinnlichkeit

ist das unabweisbare Material aller Kunst." „Der Dichter ist das Herz der Welt." „Die Liebe ist das unverwüstliche Grundthema aller Poesie." Und endlich, namentlich in Hinsicht auf H. Heine bedeutend: „Wie wollt ihr, daß die Menschen eure Werke hochachten, sich daran erquicken und erbauen sollen, wenn ihr euch nicht selber glaubt, was ihr schreibt, und durch schöne Werke und künstliche Gedanken Gott und Menschen zu überlisten trachtet? Das ist ein eitles und nichtsnutziges Spiel, und es hilft euch doch nichts, denn es ist ja nichts groß, als was aus einem einfältigen Herzen kommt."

Ludwig Uhland

Den Klassiker der Romantik hat David Friedrich Strauß seinen Landsmann Uhland genannt. Uhland hatte, wie alle Poeten seiner Generation, eine romantische Jugendperiode; 1806 kam er in nähere Berührung mit dem Gedankenkreis der jüngeren (Heidelberger) Romantiker; bis 1816 sind noch einige romantische Einflüsse nachzuweisen, dann schwinden diese. Aber Uhlands Dichtung ist nicht aus literarischen Bedingungen allein herzuleiten. Uhland war einer jener Dichter, deren Wurzeln im Volkstümlichen liegen und die durch alle literarischen Schichten hinab bis in den nationalen Untergrund selbst reichen. Dichter wie Uhland bieten in der Regel keine blendende Außenseite dar; doch was sie an glänzenden Farben vermissen lassen, ersetzen sie durch schlichte Größe und bleibenden Gehalt.

Jugend. Ludwig Uhland wurde 1787 in Tübingen geboren. Dort war sein Vater Universitätssekretär, sein Großvater theologischer Professor gewesen, von ihnen hatte er die Liebe zur Wissenschaft geerbt. Von der Mutter rührte die Neigung zur Poesie her. Er studierte in seiner Vaterstadt die Rechte, zwar gegen den Drang seines Herzens, aber mit großer Gründlichkeit. Daneben begann er schon früh, etwa vom Jahre 1800 an, zu dichten. Seine Jugendfreunde waren J. Kerner und K. Mayer, später G. Schwab. Um französisches Recht zu studieren, in Wirklichkeit aber, um die damals fast noch unbekannten Schätze der großen Bibliothek in Paris auszunützen, die auch schon Friedrich und Wilhelm Schlegel angelockt hatten, weilte Uhland von 1810 bis 1811 dort. Er warf sich in Paris mit großem Eifer auf das Studium der romanischen Sprachen und Literaturen. Diese Kenntnisse daheim zu verwerten, bot sich ihm zunächst keine Gelegenheit; er mußte zur Jurisprudenz zurück. Mißmutig schrieb er nach der Heimkehr nach Tübingen: „Es scheint mir, daß ich hier bleiben und seinerzeit Prokurator (Rechtsanwalt) werden werde; es ist mir, wie wenn ich in die Eiswüsten von Sibirien hineinliefe."

Mannesalter. 1812 wurde Uhland Sekretär im Justizministerium in Stuttgart. Auch diese Tätigkeit war nicht nach seinem Sinn und es ward ihm sehr schwer, in Stuttgart festen Fuß zu fassen. 1814 trat er wieder in die Advokatur ein. An dem Befreiungskampf von 1813 bis 1815 beteiligte er sich mit Liedern. Da der König Friedrich der Erste die alte Verfassung Württembergs eigenmächtig abgeschafft hatte, stellte sich Uhland auf die Seite derjenigen, die heftig widersprachen. Von 1819 bis 1826 war er Landtagsabgeordneter. Unerschrocken verteidigte er die ständische Verfassung Altwürttembergs, das sogenannte alte gute Recht, das sich aber in Wirklichkeit überlebt hatte, gegen die moderne Staatsordnung Neuwürttembergs, die weit zweckmäßiger war, aber von der Regierung gegen den Willen der Stände eingeführt werden sollte. Endlich wurde 1820 die neue Verfassung vereinbart. In demselben Jahr vermählte sich Uhland mit Emilie Vischer, einer verständnisreichen Frau. Leidenschaft war auch hier nicht mit im Spiel. Als die Erfüllung seiner Wünsche betrachtete es Uhland, als er 1830 in Tübingen Professor der deutschen Sprache und Literatur wurde und er nunmehr auf die Rechtsanwaltschaft verzichten konnte. Er las über mittelhochdeutsche und romanische Literatur, besonders über das Nibelungenlied und Walter von der Vogelweide, noch mehr Beifall fanden die freien Übungen im Stilistikum, die in Verlesung und Be-

sprechung von poetischen und wissenschaftlichen Arbeiten der Studenten bestanden. 1832 wurde Uhland wiederum in die Kammer gewählt. Als Universitätsprofessor erbat er sich deshalb Urlaub nach Stuttgart. Diesen Urlaub verweigerte ihm die Regierung, und Uhland nahm deshalb 1833 die Entlassung aus dem Staatsdienst, die ihm vom König „sehr gern" gewährt wurde. Doch das Opfer der geliebten Professur war umsonst; der Dichter fand in der ständischen Tätigkeit als Kammermitglied keine Befriedigung. Er zog sich endlich im Jahr 1838 vom politischen Schauplatz zurück und ging seinen stillen Studien nach. Infolge der Februarrevolution 1848 wurde er jedoch noch einmal in das Getriebe der Politik gerissen. Er wurde zum Mitglied der Nationalversammlung in Frankfurt gewählt. Er gehörte zu den Großdeutschen und war ein Gegner des preußischen Erbkaisertums. („Es wird kein Haupt über Deutschland leuchten, das nicht mit einem vollen Tropfen demokratischen Öls gesalbt ist", Stelle aus einer Kaiserrede Uhlands.) Uhland befand sich auch unter den nach Stuttgart geflüchteten und dort zersprengten Mitgliedern des Rumpfparlamentes.

Stiller Ausklang. Uhland lebte nach diesen stürmischen Tagen ruhig, mit Volkslied- und Sagenforschungen beschäftigt, noch dreizehn Jahre in Tübingen. Dort bewohnte er das Haus gegenüber der Neckarbrücke. Infolge einer Erkältung bei Kerners Beerdigung starb der greise Dichter, ohne einen leiblichen Erben zu hinterlassen, 1862 in seiner Vaterstadt, hochgeehrt im Leben und im Tode.

Gedichte 1815. Die zweite Ausgabe 1820 wurde durch vaterländische und andere Gedichte vermehrt.

Lyrische Gedichte nach der Zeitfolge ihrer Entstehung: Der König auf dem Turm (Da liegen sie alle, die grauen Höhen), Die Kapelle (Droben stehet die Kapelle), Die sanften Tage (Ich bin so hold den sanften Tagen), Schäfers Sonntagslied (Das ist der Tag des Herrn) 1805, Des Knaben Berglied (Ich bin vom Berg der Hirtenknab') 1806, Der gute Kamerad (Ich hatt' einen Kameraden), Einkehr (Bei einem Wirte wundermild), Der weiße Hirsch (Es gingen drei Jäger wohl auf die Birsch), Frühlingsglaube (Die linden Lüfte sind erwacht), Freie Kunst (Singe, wem Gesang gegeben).

Erzählende Gedichte nach der Zeitfolge ihrer Entstehung: Der blinde König 1804, Das Schloß am Meer, Klein Roland, Der Wirtin Töchterlein, Die Rache, Graf Richard ohne Furcht, Roland Schildträger, Die verlorene Kirche (Man hört oft im fernen Wald), König Karls Meerfahrt, Taillefer, Des Sängers Fluch (1814), Schwäbische Kunde, Die Bildsäule des Bacchus, Die Mähderin, Graf Eberhard der Rauschebart (1815), bestehend aus vier Gedichten: 1. Der Überfall im Wildbad; 2. Drei Könige zu Heimsen; 3. Die Schlacht bei Reutlingen; 4. Die Döffinger Schlacht; Der Schenk von Limburg, Bertran de Born (1829), Münstersage (Am Münsterturm, dem grauen), Ver sacrum, Der Waller, Tells Tod, Das Glück von Edenhall (1834).

Vaterländische Gedichte: Das alte gute Recht; Gebet eines Württembergers; Am 18. Oktober 1816 (Wenn heut ein Geist herniederstiege); Nachruf; Wanderung.

Humoristische Gedichte: Trinklied (Wir sind nicht mehr am ersten Glas), Metzelsuppenlied (Wir haben heut nach altem Brauch ein Schweinchen abgeschlachtet), Von den sieben Zechbrüdern.

Satirische Gedichte gegen literarische Gegner oder gegen die Stubenpoesie und die Unpoesie: Der Rezensent (Glosse: Süße Liebe denkt in Tönen, denn Gedanken stehn zu fern, Nur in Tönen mag sie gern, alles, was sie will verschönen), Der Romantiker und der Rezensent (Glosse: Mondbeglänzte Zaubernacht usw.), Romanze vom Rezensenten, Frühlingslied des Rezensenten.

Dramen: Ernst, Herzog von Schwaben, Trauerspiel 1818. Ludwig der Bayer, Schauspiel 1819.

Dramatische Bruchstücke: Konradin. Otto von Wittelsbach. Die Nibelungen. Schildeis.

Wissenschaftliche Schriften: Walter von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter 1822. Der Mythus von Thor nach nordischen Quellen. Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder 1844 und 1845. (Gesammelt in den Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, aus dem Nachlaß herausgegeben 1865 bis 1873).

Auf Uhland waren die Klassiker ohne Einfluß (er hat nach seinem eigenen Geständnis Goethes Tasso erst im 30. Lebensjahr zufällig gelesen), wohl aber wirkten auf ihn das Nibelungenlied, Percys Sammlung altenglischer Balladen,

Herders Volkslieder und des Knaben Wunderhorn ein. In der Frühzeit empfing er Eindrücke von Ossian, Matthisson und Hölty. Uhlands Entwicklung zeigt die Merkwürdigkeit, daß sich fast sein gesamtes Schaffen auf wenige Jahre zusammendrängt. Von 1804 bis 1817 entstanden mehr als zweihundert Gedichte, von 1817 bis 1828 nur fünfzehn, die Jahre 1829 und 1834 zeigten wiederum eine etwas reichere Produktion, von 1835 bis 1862 entstanden jedoch nur zehn Gedichte. So glich denn Uhlands Poesie einem Liederfrühling, dem kein Herbst folgte. Auf die Frage neugieriger Leute, warum er nach dem 30. Lebensjahre die Muse bereits in Ruhe gelassen habe, erwiderte er, es sei vielmehr umgekehrt, und die Muse lasse ihn in Ruhe.

Uhlands älteste Gedichte waren unselbständig und im üblen Sinne romantisch, d. h. träumerisch, nebelhaft, weichlich; Schäfer, Mönche, Fischer, alte Harfenspieler, schwermütige Könige und holde Königstöchter traten auf. Goethe mochte in diesen „schwachen und trübseligen" Gedichten nicht weiter lesen. Von dieser Art Romantik gesundete Uhland durch des Knaben Wunderhorn, dessen erster Teil Ende 1805 erschien. Dieses Jahr hatte für Uhlands Entwicklung eine besondere Bedeutung. Es glückte ihm, sich zur Selbständigkeit durchzuringen. „Fühle weich und weine" war einst seine Losung gewesen, und in mondbeglänzten Ruinen hatte er dem Stöhnen des Windes gelauscht. Jetzt drängte er entschiedener eine Situation in einem Lied zusammen (Schäfers Sonntagslied, Der König auf dem Turm). Zugleich kam Uhland 1806 und 1807 in engere Berührung mit der volkstümlichen und altertümlichen Dichtung der Heidelberger Romantiker. Seitdem erklangen die Lieder im Volkston: Der gute Kamerad, Der Wirtin Töchterlein, Der weiße Hirsch. Einige Jahre später lernte Uhland die altnordische, deutsche und französische Sage kennen. Jetzt werden die Gedichte heldenhafter (Klein Roland), die Weise klingt frisch (Siegfrieds Schwert), ja keck (Graf Richard ohne Furcht). All das waren nur Einflüsse literarischer Art; Lebenselemente spielten in seine Dichtung nur wenig hinein. Uhland war überhaupt ein Dichter, der aus eigenen Erlebnissen nur wenig geschöpft hat. Er verbrachte seine ganze Jugendzeit im engen Kreis der Verwandten und Bekannten einer kleinen Stadt und eines kleinen Landes; er vergrub sich als junger Student mit Vorliebe in die Einsamkeit und in die Bücher. Dazu kam, daß wissenschaftliche Bestrebungen zu wiederholten Malen in ernsten Wettbewerb mit seinen poetischen Neigungen traten und daß oft Jahre hindurch und endlich für immer die Wissenschaft überwog. Die Jahre 1811 und 1812 waren die poetisch ertragreichsten Jahre. Mit der Übersiedlung nach Stuttgart kam jedoch schon Ende 1812 eine neue Stockung. „Nun lebe wohl", schrieb er an Kerner, „und dichte für mich, da ich selbst nicht mehr dazu komme." Dafür gewannen 1813 die politischen Verhältnisse entscheidenden Einfluß auf seine Dichtung, zunächst die allgemein deutschen, dann die inneren württembergischen Verhältnisse. Vor 1813 hatte sich Uhland für die Zeitereignisse nicht interessiert:

„Nein! über ew'gen Kämpfen schwebt im Liede,
Gleichwie in Goldgewölk, der ew'ge Friede."

Doch schon im April 1813 schrieb er hierzu: „Diese Verse passen aber nicht mehr für den jetzigen Krieg."

Wie sehr bei Uhland Talent und Charakter aus einem einzigen Gusse waren, fühlt man nirgends deutlicher als in den politischen Gedichten von 1814 bis 1817. Die ganze Wärme seiner Begeisterung für nationale Kunst, Sitte und Vergangenheit ergoß sich jetzt in seine politische Lyrik. „Aber wie in seinem übrigen Dichten Uhland die Poesie des höchsten, trunkenen Schwunges fremd war, so auch auf diesem Gebiete." Die großen politischen Kämpfe um die Befreiung nach außen waren für Uhland nur der Übergang zu einem Kampf um die politische Freiheit nach innen. Mit der ganzen Unbeugsamkeit und Zähigkeit seiner Natur kämpfte Uhland für die alte, tatsächlich überlebte ständische Verfassung Württembergs, die Friedrich der Erste 1806 aufgehoben hatte. Von 1817 an trat eine völlige Unterbrechung in der Produktion ein. Bis zum Jahr 1834 entstanden im Durchschnitt nur zwei lyrische Gedichte im Jahr, und noch dazu waren dies meist Gelegenheitsgedichte im gewöhnlicheren Sinne. Die lyrische Kraft war im Versiegen. Mit schmerzlichem Verzicht fügte sich der Dichter in sein Los. Erzwingen wollte er die poetische Schaffenskraft nicht. Im Frühjahr 1834 kam unerwartet ein poetischer Spätsommer. Damit schloß Uhlands Lyrik. „Die literarische Arbeit meiner vorgerückten Jahre bewegt sich seit geraumer Zeit nicht mehr in selbstgeübter Poesie, sondern in der Erforschung des germanischen Altertums."

Alle Kritik eines Werkes oder einer Persönlichkeit läuft schließlich auf das eine Ziel hinaus, von dem Geschilderten die Begrenzung anzugeben. Solche Grenzen finden wir in Uhlands Dichten sehr leicht. Uhland war rein, harmonisch, kraftvoll, stetig. „Das, was ihm fehlte, war der Ballast des Lebens", sagt sein Landsmann Haag von ihm, „es war das die Grundfesten der Persönlichkeit erschütternde Erlebnis; eines jener Ereignisse, die plötzlich in dem eigenen Wesen, dessen man so sicher zu sein glaubte, eine unergründliche Kluft aufreißen, und in deren Sturm auch der stärkste Arm die Macht über das Steuer zu verlieren droht. Derartiges hat Uhland nicht bloß nie erlebt, sondern — was wichtiger ist — es fehlten in seiner Natur die Grundbedingungen für die Möglichkeit eines solchen Erlebnisses . . . Uhlands Persönlichkeit war von vornherein zu fest gefügt, als daß ein Konflikt hätte reifen und ihn auch nur vorübergehend hätte wankend machen können. Den Mann, der einen großen Teil seines Hochzeitstages in der Kammersitzung verbrachte, beherrschten unverrückbare sittliche Grundsätze. Uhland besaß Elastizität des Geistes und des Gemütes, allein er besaß nicht die geringste Elastizität der moralischen Haltung . . . Nie hat sich Uhland an das Leben verloren oder hingegeben; als Jüngling stand er ihm so sicher gegenüber wie in höherem Alter. Vielleicht ist gerade in dem geringen Maß erworbenen Charaktergutes jener schwer zu beschreibende Mangel der Uhlandschen Lyrik zu finden, den jeder fühlen muß, der, abgesehen von den heiteren Tönen, nicht nur sanfte Rührung, weihevollen Ernst oder gefaßte Kraft in der Lyrik sucht, sondern auch die Spuren von einem Erlebnis irgendwelcher Art, das die Persönlichkeit des Dichters in ihren Wurzeln erzittern machte."

Der Umfang von Uhlands lyrischem Talent ist nicht groß; auch neue Bahnen hat seine Lyrik nicht erschlossen. Dafür zeichnen sich seine Lieder durch Echtheit und Wärme aus. Uhland ist, wie Goethe, ein Dichter, der nie

ohne entschiedene innere Nötigung dichtete. Alles Pathetische lag ihm fern; der Gedankenreichtum, die rednerische Fülle seines Landsmannes Schiller eignete ihm nicht; er suchte vielmehr stets den natürlichsten und schlichtesten Ausdruck. Seine Poesie zeigt das Bild blühender, männlicher Gesundheit. Schlicht und treu geht seine Dichtung auf die Hauptbestandteile aller nationalen Gefühlsdichtung zurück: auf die deutsche Landschaft und das heimatliche Volkstum. Der starke, bedächtige und ernste Mann konnte von Wehmut ergriffen werden, wenn er nur den württembergischen Schwarzwald zurückließ. In den Naturliedern (Die linden Lüfte sind erwacht, Ich bin so hold den sanften Tagen, Droben stehet die Kapelle, Das ist der Tag, den Gott gemacht) gab Uhland von seiner Heimat die traulichsten Schilderungen; mit den einfachsten Mitteln zauberte er seine Bilder vor das innere Auge. Da sieht man die lieblich stille Landschaft um Tübingen, die Wurmlinger Kapelle, die Waldungen von Bebenhausen, die schwäbischen Alphöhen mit ihren Ruinen, da sieht man den silbernen Neckar, den Sonnenregen und das Saatengrün. Die Wüste wird in Uhlands Gedichten überhaupt niemals, Gletscher werden nur einmal genannt. Uhlands Liebeslieder (Was klinget und singet die Straße herauf, Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein) waren von der Ehrfurcht erfüllt, wie sie ein edler Mann vor reinen Frauen empfindet, aber die Liebe als Leidenschaft hat in seiner Lyrik nur eine geringe Rolle gespielt.

Als Balladendichter ist Uhland am bekanntesten. Er gilt geradezu manchen nur als Dichter von Balladen. Diese Bezeichnung ist jedoch geeignet, Uhlands dichterisches Bild in mehr als einer Beziehung zu verwirren. Schon der Name Ballade birgt hier eine Verwirrung. Seit hundert Jahren mühen sich die Theoretiker ab, Ballade und Romanze zu scheiden. Die folgende Erläuterung will keine Definition im eigentlichen Sinne sein, sie will nur einige Andeutungen geben, in welcher Weise Ballade, Romanze und Märe voneinander getrennt werden können.

Ballade und Romanze. Beide Namen gehen auf die bekannte Sammlung des Bischofs Percy zurück: Reliques of ancient English Poetry 1765. Das hier gebrauchte Wort Ballade stammt aber nicht von ballata (italienisch ballare tanzen), sondern von einem keltischen Wort, das in der Aussprache walad lautet und Volkslied bedeutet. Von den Kelten nahmen die Angelsachsen, von diesen wieder die Normannen das Wort an, das ebenso wie song ein altes volkstümliches Lied aus England oder Schottland bezeichnet; zutreffenderweise nennt Percy die Lieder der romanischen Völker Romanzen.

Bekanntlich wies bei uns Gottfried Herder zuerst auf diese Percysche Sammlung hin, aber er brachte auch die Verwirrung in die Bezeichnung von Ballade und Romanze: er nannte nämlich alle episch-lyrischen Gedichte Romanzen. Gepflegt wurde die deutsche Ballade zunächst von Gottf. Aug. Bürger; Lenore war die erste große deutsche Ballade überhaupt. Schiller und Goethe schwankten in der Benennung ihrer erzählenden Gedichte, die sie bald als Balladen, bald als Romanzen bezeichnen.

Goethe ist überwiegend Balladendichter (Der König in Thule, Der Fischer, Erlkönig, Der Totentanz, Der Zauberlehrling). In diesen Balladen stellt er mythisch-sagenhafte Mächte dar, mit denen der Mensch kämpft und dabei zu Grunde geht. Daneben hat Goethe aber auch eine Reihe von wirklichen Romanzen geschrieben (Der Sänger, Der Gott und die Bajadere, Das Hochzeitslied, Vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen).

Schiller ist überwiegend Romanzendichter und zwar erweitert er diese wegen ihrer Klarheit ihm zusagende Dichtform dadurch, daß er eine Idee in den Mittelpunkt der Romanze stellt (Der Ring des Polykrates, Der Kampf mit dem Drachen, Der Taucher). Nur ganz vereinzelt ist Schiller Balladendichter (Alpenjäger, Es lächelt der See).

Uhland endlich hat eine Anzahl echter Balladen (Das Nothemd, Das Glück von Edenhall, Das Schloß am Meere, Die Rache), wie eine Reihe stilgerechter Romanzen geschrieben (Des Sängers Fluch, Bertran de Born); aber daneben weist er viele und zwar die herrlichsten episch-lyrischen Gedichte auf, die weder Balladen noch Romanzen, sondern am besten Mären (Rhapsodien) genannt werden können, in denen es sich um Tatsächliches und Anschauliches handelt und die weder den sagenhaften Charakter der Ballade noch die allgemein gültige Idee der Romanze besitzen. Solche Mären Uhlands sind Graf Eberhard der Rauschebart, Klein Roland, Roland Schildträger, Taillefer und Der Schenk von Limburg.

Dieselbe Gesundheit und Klarheit, die ihn als Lyriker auszeichnete, entfaltete Uhland auch als Epiker, ja er stand als solcher durch glückliche Charakteristik auf der Höhe seiner Kunst überhaupt. Die Romanze Des Sängers Fluch entstand 1814. Sie ist in Nibelungenstrophen geschrieben. Schwer läßt sich die weit hergeholte Behauptung beweisen, daß bei dem König, rot wie Nordlichtschein, an Napoleon, bei dem alten Sänger ans deutsche Volk, bei dem jungen Sänger an die Freiheit und bei der Ermordung etwa an Palms Erschießung zu denken sei. Des Sängers Fluch ist eine freie Erfindung Uhlands, zu der ihn das verfallene Lustschloß Solitude angeregt hatte. Bertran de Born, eine machtvolle, geschlossene Romanze, zeigte ebenfalls fast dramatischen Glanz. Bertran war ein nordfranzösischer Trouvère des 12. Jahrhunderts, der leidenschaftliche politische Kampflieder gegen Heinrich den Zweiten von England hinterlassen hat. Zu Uhlands besten Romanzen gehören ferner Der Waller und Tells Tod. Von Gedichten allegorischen Inhalts sind die schönsten: Die verlorene Kirche (Sehnsucht nach einem vom Irdischen losgelösten reinen Christentum), Die Ulme zu Hirsau (Luther, der über die Klostermauern hinauswächst), Münstersage (Verherrlichung des jungen Goethe in Straßburg), Märchen (An der Dornenhecke des Ungeschmacks arbeiten drei Jäger vor: Klopstock, Lessing, Herder, bis endlich der Königssohn siegreich einzieht: Goethe). Unter den für Uhland besonders charakteristischen Mären ragt Graf Eberhard der Rauschebart hervor, ein schwäbisches Volksepos im Kleinen, in der neuen Nibelungenstrophe geschrieben. Trefflich ist der Gegensatz der unterdrückten Bauern, der aufstrebenden Städter, der sinkenden Ritterschaft und des für Recht und Gemeinwohl kämpfenden Landesherrn dargestellt. Dem Karolingischen Sagenkreis gehören die Mären an: König Karls Meerfahrt, Klein Roland, Roland Schildträger; dieses Gedicht entstammt Uhlands freier Erfindung. Dem nordischen Sagenkreis gehört Der blinde König, Uhlands älteste Märe, an, deren Stoff von Saxo Grammaticus überliefert ist.

In handelnde Menschen und ihr Inneres wußte sich Uhland nicht zu versetzen, so edel und kräftig seine Sprache, so würdig der vaterländische Stoff auch war. Lange Zeit kannte man von Uhland bloß zwei Dramen, Herzog Ernst und Ludwig den Bayern, aber der Dichter hat ungefähr 24 vollendete und unvollendete Dramen hinterlassen. Zwischen 1816 und 1819 war Uhland sehr stark mit dramatischen Plänen beschäftigt, nach 1820 war er dramatisch nicht mehr tätig. Für Dichtungen größeren Stils gebrach es Uhland an Spannkraft. Der Sage gehören von seinen dramatischen Entwürfen an: Die Nibelungen, Der arme Heinrich, Fortunat; der Geschichte: Konradin, Die Weiber von Weinsberg, Otto von Wittelsbach, sowie die beiden vollendeten Dramen: Ernst, Herzog von Schwaben und Ludwig der Bayer.

Ernst, Herzog von Schwaben, (1817) ist mehr eine in dramatische Form gebrachte Märe, als ein Drama. Personen: Herzog Ernst, sein Freund Werner von Kyburg, sein Stiefvater, König Konrad der Zweite, seine Mutter Gisela. 1. Akt: Ernst soll das Herzogtum Schwaben zurückerhalten, wenn er die Reichsacht an seinem treuesten Parteigänger Werner vollstrecken hilft; als er sich weigert, wird er aufs neue gebannt. 2. Akt: Ernst und Werner finden sich und geloben sich von neuem ewige Treue. Der dritte Akt schildert die Empfindung Giselas, der Mutter Ernsts, die eigentlich die tragische Gestalt des Stückes ist. 4. Akt: Ernst findet Zuflucht auf der Burg des Mannes, der einst auf der Jagd Ernsts Vater getötet hat. 5. Akt: Auch die tapferste Gegenwehr der beiden Freunde Werner und Ernst gegen die Kaiserlichen ist umsonst; Werner fällt zuerst, Ernst bald nachher, und die Kaiserin Gisela weissagt den Toten und ihrer Freundestreue die Unsterblichkeit im Munde der Sage. Die dramatische Entwicklung ist bereits mit dem Schluß des ersten Aktes zu Ende, alles weitere ist nur Folge.

Ludwig der Bayer (1818) führt den Gegensatz zwischen dem schlichten Bürgerkönig Ludwig von Bayern und dem prunkvollen Ritterkönig Friedrich von Östreich vor, der seinem Gegner das einmal gegebene Wort unverbrüchlich hält. Als Drama ist Ludwig der Bayer besser, aber weit reizloser als Ernst von Schwaben.

Unumgänglich gehört zu Uhlands Bild auch seine wissenschaftliche Tätigkeit, die erst nach seinem Tod in ihrem ganzen Umfang bekannt geworden ist. Uhland hat sogar den Hauptteil seiner langen Lebensarbeit der Erforschung der deutschen Sage und der älteren Dichtung unseres Volkes zugewendet. Hierin gleicht er den Brüdern Grimm. Seine Schriften: Walter von der Vogelweide, Der Mythus von Thor, sowie vor allem die bedeutende Sammlung von Volksliedern sichern Uhland für immer einen Platz in der deutschen Sprachforschung. Keiner vor ihm und nach ihm hat für das deutsche Volkslied so viel geleistet, keiner ist so tief in das Wesen des deutschen Volkslieds eingedrungen wie Uhland. Seine Schriften sind eine leider wenig bekannte, aber auch heute noch nicht erschöpfte Quelle zur Kenntnis des deutschen Volkslieds. Die wissenschaftliche Betätigung ersetzte Uhland schließlich die dichterische Hervorbringung. „Zweierlei hatte das Schicksal in ihn gelegt: den Keim zum bedeutenden Dichter und den zum großen Forscher. Die Betrachtung der Entwicklung seines inneren Lebens zeigt, wie im Beginn der dichterische Keim sich in ganz erstaunlicher Frühreife entfaltete, wie dann aber zeitig auch der Forschertrieb sich regte und wie weiterhin beide Triebe Seite an Seite emporstrebten: zwei Bäumen vergleichbar, die, nebeneinander wurzelnd, ihre Äste kreuzen. Allein auf die Dauer erwies sich der gemeinsame Boden, in dem sie beide standen, dem einen ergiebiger als dem anderen; der Forschertrieb entzog schließlich dem poetischen Trieb die Kraft und breitete schattend seine Zweige über ihn aus."

Friedrich Rückert

„Geist genug und Gefühl in hundert einzelnen Liedern
Streu' ich wie Duft im Wind, oder wie Perlen im Gras;
Hätt' ich in Einem Gebild es vereinigen können, ich wär' ein
Ganzer Dichter, ich bin jetzt ein zersplitterter nur."

Rückert teilte mit den Romantikern das Streben, das Fremdländische sich anzueignen und das Wohlgefallen an den verschiedensten poetischen Formen und Tonarten. Er war hauptsächlich Gefühls- und Lehrdichter, ein tiefer, sprachgewaltiger Poet, dessen Gebiet von dem stillen Liebes- und Familienglück bis zu dem großen Gottesgedanken in Natur und Menschenseele reichte. In anderer

Weise als die vorangehenden Dichter bildete er unser Schrifttum unabhängig von den Klassikern weiter; er übertraf Schlegel, Uhland und Eichendorff an Vielseitigkeit, Hölderlin und Novalis an Weisheit. Dennoch ist Rückert dem deutschen Volk nur wenig bekannt, und undeutlich nur sind die Umrisse, in denen seine Gestalt selbst vor dem Gebildeten steht. Das kommt daher, daß Rückert unendlich viel, aber dieses sehr ungesichtet hinterlassen hat.

Friedrich Rückert wurde 1788 in der reichsbürgerlichen Ackerstadt Schweinfurt am Main geboren. Nach der schönsten Kinderzeit, die er in dem prächtigen Oberlauringen zubrachte, genoß er den Gymnasialunterricht in Schweinfurt und studierte in Würzburg und Heidelberg. 1811 trat Rückert als Privatdozent der Philologie in Jena auf; bald versenkte er sich in einsames Dichten und Studieren, bald durchzog er als wandernder Sänger Mainland und Franken. 1817 wallfahrtete er nach Italien, das auch für ihn ein Land der Sehnsucht war, und lebte sich im folgenden Jahr in Wien unter Hammer-Purgstall, dem Kenner der morgenländischen Literatur, in die persische Sprache ein. Diese Anregung war von entscheidender Bedeutung. Von 1820 bis 1826 nahm Rückert seinen Wohnsitz in Koburg und war dort mit persischen, arabischen und Sanskritstudien beschäftigt. 1826 wurde Rückert Professor der morgenländischen Sprachen in Erlangen. Die Erlanger Zeit 1826 bis 1840 war die fruchtbarste in Rückerts reicher Dichter- und Gelehrtentätigkeit. Nach Friedrich Wilhelms des Vierten Thronbesteigung 1840 wurde Rückert als Professor der orientalischen Sprachen nach Berlin berufen; doch war er stets froh, wenn er im Sommer der „staubigen Residenz" den Rücken kehren und nach seinem lieblichen Gute Neuseß bei Koburg zurückkehren konnte, wo ihm jede Blume, jeder Strauch vertraut war. Natur und Familie bildeten die beiden Pole seines Gemütslebens. Kurz vor der Revolution 1848 verließ der Dichter Berlin für immer. Seinen Arbeiten hingegeben, im traulichen Kreise der Familie, wanderfroh, bis zuletzt frisch und schöpferisch, starb der an Goethes Vielseitigkeit mahnende „Alte von Neuseß" im Jahr 1866.

Jugendgedichte. Fünf Märlein 1813 (vom Büblein, das überall mitgenommen hat sein wollen; vom Bäumlein, das andre Blätter hat gewollt; vom Bäumlein, das spazieren ging; der Spielmann; das Männlein in der Gans).

Deutsche Gedichte von Freimund Reimar (Geharnischte Sonette, Kriegerische Spott- und Ehrenlieder) 1814.

Bausteine. Parabel (Es ging ein Mann im Syrerland, führt' ein Kamel am Halfterband), Chidher (Chidher, der ewig junge, sprach), Der betrogene Teufel (Die Araber hatten ihr Feld bestellt), Abendlied (Ich stand auf Berges Halde, als heim die Sonne ging), Adventlied (Dein König kommt in niedern Hüllen), Des fremden Kindes heil'ger Christ (Es läuft ein fremdes Kind am Abend vor Weihnachten), Lüfteleben (Wär' ich die Luft, um die Flügel zu schlagen), Angereihte Perlen.

Zeitgedichte. Die Gräber zu Ottensen (Zu Ottensen auf der Wiese ist eine gemeinsame Gruft), Barbarossa (Der alte Barbarossa, der Kaiser Friederich), Die drei Gesellen (Es waren drei Gesellen, die stritten widern Feind), Die Straßburger Tanne (Bei Straßburg eine Tanne, im Bergforst alt und groß), Magdeburg (O Magdeburg du starke, des Reiches fester Halt), Die Gottesmauer (O Mutter, wie stürmen die Flocken vom Himmel), Sieben Blücherlieder (Als Blücher auf dem Feld der Schlacht gewaltig disputieret).

Agnes' Totenfeier. Italienische Gedichte (Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit, klingt ein Lied mir immerdar).

Liebesfrühling (1821). Du meine Seele, du mein Herz, du meine Wonne, du mein Schmerz — Der Himmel hat eine Träne geweint, die hat sich im Meer zu verlieren gemeint — Er ist gekommen in Sturm und Regen.

Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfamtmannsohnes.

Kindertotenlieder. Ich hatte dich lieb, mein Töchterlein, und nun ich dich habe begraben — Du bist vergangen, eh' ich's gedacht, wie eine Blum' verblüht über Nacht.

Haus- und Jahreslieder. (Die bisher aufgezählten Gedichte sind vereinigt in den Gesammelten Gedichten 1834 bis 1838.)

Die Weisheit des Bramanen, ein Lehrgedicht in Bruchstücken 1836 bis 1839 (6 Bändchen).

Freie Nachdichtungen. Gasele des Dschellaleddin Rumi. — Östliche Rosen (Nachdichtungen des persischen Dichters Hafis). — Die Makamen des Hariri. — Nal und

Damajanti, eine indische Geschichte. — Schi-King, chinesisches **Liederbuch**. — Rostem und Suhrab, eine persische Heldengeschichte. — Das Leben Jesu, eine Evangelienharmonie in gebundener Rede. — Hamasa oder die ältesten arabischen Volkslieder.

Dramen. Napoleon und der Drache, Oktober 1814 fertig, 1815 erschienen. Saul und David. Herodes der Große. Kaiser Heinrich IV. Christofero Colombo.

Will man eines Dichters Persönlichkeit verstehen, so muß man sie zuerst lieben lernen. Dies geschieht bei Rückert nicht in seinen großen Gedankendichtungen, nach denen man gewöhnlich zuerst greift, sondern in den vielen kleinen Liedern und Gedichten, die in der Welt der Familie und des Hauses eine entzückende Poesie enthüllen. Rückert ist als Dichter des deutschen Hauses freilich so gut wie unbekannt. Für sein dreijähriges Schwesterchen schrieb der junge Dichter die fünf Märlein zum Einschläfern, die seitdem so oft wiedererzählt worden sind. Rückert hat hier tiefe Blicke in die Kinderseele getan. Eine fröhliche Kinderzeit lag eben erst hinter ihm. Auch später blieb Rückerts Dichtung rein und kindlich bei allem Reichtum des Wissens, über den der Dichter verfügte. In den Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfamtmannsohnes braust die wildschöne Lust seiner Knabenjahre: wir sehen und hören, wir erleben es innerlich mit, wie der körperlich und geistig alle Altersgenossen überragende Knabe Käfer, Vogeleier, Schneckenhäuser und andere Seltenheiten sammelt; wie er mit dem Vater nach dem Kloster Bildhausen wandert; wie er in der Knabenschar des Dorfes als König waltet. Allmählich ward Rückert vom Leben und von seinen Studien dahin und dorthin geführt; seine inneren Kämpfe spiegelten sich in der Totenklage um Agnes (46 Sonette) und in den Gedichten an Amaryllis (70 Sonette). Rückert war kaum aus Italien wiedergekehrt, wo die italienischen Gedichte entstanden waren, als ihm im Sommer 1821 der Liebesfrühling mit Luise Wiethaus-Fischer in Koburg erblühte, den er herrlich besang. Die Gedichte, ungefähr 300 an der Zahl, sind in fünf Sträuße und eine Nachlese geordnet: Erwacht, geschieden, gemieden, entfremdet, wiedergewonnen und verbunden. Seit Goethe hatte die deutsche Lyrik nichts so Herzliches, so Zartes und Inniges in Liebeseinfalt und sonniger Klarheit hervorgebracht. Für die Echtheit der dargestellten Empfindungen spricht es, daß Rückert noch nach 25 Jahren sagen durfte, sein Liebesfrühling stehe innerlich noch in derselben Blüte wie damals, als er die Lieder dichtete. Daran reihen sich die zahllosen Gedichte, die das Familienleben des Dichters besingen. Rückert ist der fruchtbarste Gelegenheitsdichter, den wir in unserer Literatur haben. Ihm verwandelte sich, bei seiner erstaunlichen Leichtigkeit und Fertigkeit zu dichten schlechthin alles in poetische Form, nicht immer freilich in poetischen Gehalt; besonders im Alter lief manche Reimerei unter. Zu den schönsten häuslichen Liedern gehören die erschütternden Kindertotenlieder, die der Dichter bei Lebzeiten nicht vollständig veröffentlichte, sondern wie einen kostbaren Schatz für sich allein behielt. In ihnen klagt er um zwei 1833 ihm entrissene teure Kinder. Diese Kindertotenlieder gehören wie der Liebesfrühling zu Rückerts der Unsterblichkeit würdigen Gedichten. Sie sind ganz und gar von Hoffen und Zagen, von wehmütigem Schmerz um die entschlafenen Lieblinge erfüllt. Auch Rückerts religiöser Gedichte sei hier gedacht, so des Adventsliedes: Dein König kommt in niedern Hüllen und des herzergreifenden Gedichtes: Des fremden Kindes heil'ger Christ.

Blicken wir über den häuslichen Gesichtskreis hinaus, so sehen wir in Rückert den Dichter der Natur. Auf der grünen Flur, im Hag, in den fruchtbaren Gefilden Frankens belauscht er das stille Leben und Weben der Natur in allen Zeiten des Jahres. Charakteristisch offenbarte sich Rückert auch als Zeitdichter. Seine geharnischten Sonette, deren wir an späterer Stelle noch gedenken werden, waren das formenschönste Werk aus der Zeit der Befreiungskriege. In allen seinen Dichtungen war Rückert unendlich reich an Gedanken und Empfindungen, er wendet sich stets den höchsten Aufgaben der Poesie zu, und sein Charakter gereichte auch in den trübsten Zeiten seinem Vaterland zum edelsten Ruhm. Rückert war eine völlig geschlossene harmonische Persönlichkeit, die die Kunst nicht um der Kunst willen pflegte, sondern für die Leben und Dichten dasselbe war. Die Zartheit seiner Empfindung, der feine geistige Duft, die sprachsichere vieltönige Kunst des Ausdrucks war in allen Stücken bewundernswert; aber es läßt sich nicht leugnen, daß Rückert den hinreißenden Gefühlsausdruck des reinen Lyrikers nur selten findet. Dies Überwiegen des betrachtenden Moments machte Rückert zu einem Lehrdichter. Sein größtes lehrhaftes Gedicht war die Weisheit des Bramanen. Die Dichtung ist in Alexandrinern geschrieben, dem bekannten sechsfüßigen klassischen Vers der Franzosen, dem seit Klopstock und Schiller alles mögliche Schlimme nachgesagt wird. In Wahrheit atmete der Vers bei Rückert Ruhe, Einfachheit und Größe. Die Weisheit des Bramanen setzte sich aus mehr als tausend Sprüchen, Epigrammen, Gleichnissen, Parabeln, Fabeln und Erzählungen zusammen. Sie gliedert sich in zwölf Gruppen, z. B. Einkehr, Stimmung, Kampf, Schule, Leben; der strenge Gang eines Lehrgedichtes älteren Stiles wird vermieden. Man steht am Anfang wie am Ende mitten in der Dichtung und vermag überall aus einem Meer von Gedanken zu schöpfen. Der Dichter selbst ist der weise Bramane; er hält in dem Gedicht eine Art Selbstgespräch über Religion, Gott, Unsterblichkeit, Philosophie, Natur, Kunst, Leben, Poesie, Erziehung usw. Die Weisheit des Bramanen gipfelt in der Lehre von der göttlichen Beschaulichkeit: Gott lebt in allen Wesen und es ist das Ziel des Menschengeistes, der sich von Gott entfremdet hat, den Urgeist wiederzufinden, indem er ihn erkennt und liebt. Wem das gelungen, der ist über Lust und Leid, über Reichtum und Armut, über allen Wechsel der Dinge erhaben, in allem sieht er nur ein Mittel zu höherem Zweck. Das köstliche Buch zeigt wohl eine persische oder indische Einkleidung, doch die Weltanschauung darin ist modern.

In seinen Übersetzungen überflog Rückert alle Grenzen, die bisher einem Dichter gezogen worden waren. Er erblickte in den mannigfaltigen Sprachen der Erde keine einzelnen Werkzeuge, sondern bloß Dialekte einer einzigen allgemeinen Weltsprache; er sah wie Herder die Poesie als eine Weltgabe an, die allen Völkern verliehen ist; die einzelnen Literaturen betrachtete er als Bruchstücke einer großen Weltliteratur, ja er ging noch weiter: er wollte durch die Weltpoesie eine Weltversöhnung anbahnen, indem er zeigte, wie der Geist des Herrn, der in verschiedenen Zungen redet, doch alle Völker durchdrungen hat. Sich selbst verglich der dichterische Übersetzer fremder Meisterwerke mit einem Schöpfrad, das fremdes Wasser aus dem Flusse hebt und auf die Wiese gießt: sein ist nur die Mühe, anderen gehört der Genuß, aber die Flur lacht in fröhlichem Grün. Mit Recht durfte sich Rückert rühmen, daß ihm jede Sprache lebe, welche Menschen reden.

Er war nicht nur des Griechischen, Lateinischen, der modernen und slavischen Sprachen Meister, sondern er hatte sich auch des Persischen derart bemächtigt, daß er persisch dichten konnte; er sang die Lieder der Araber nach und bewältigte das Sanskrit, die heilige Sprache der Inder, dazu beherrschte er noch das Kurdische, Armenische, Afghanische, die Sprache der Zendavesta, das Malaische, Türkische und Koptische, die Berbersprache, das Albanische, Littauische und Finnische, endlich das Syrische, Chaldäische und Hebräische. Was die orientalischen Nachdichtungen Rückerts betrifft, so übertrug er aus dem Persischen 71 Gasele des Dschellaleddin Rumi. Das Gasel besteht aus beliebig viel zweizeiligen Strophen, von denen jedesmal die zweite Zeile den gleichen Reim oder den gleichen kurzen Satz aufweist, so daß dieser also immer wiederholt wird. Rückert führte das Gasel in die deutsche Literatur ein. Lieder des persischen Dichters Hafis dichtete Rückert in den Östlichen Rosen frei nach, doch macht dieses Werk einen schwächlichen Eindruck. Außerdem übersetzte Rückert aus dem Königsbuch (Schanameh) des persischen Dichters Firdusi den gewaltigen Abschnitt Rostem und Suhrab, der u. a. auch die ans Hildebrandslied gemahnende Schilderung des Kampfes zwischen Vater und Sohn enthält. Dem Indischen bildete Rückert das Epos Nal und Damajanti nach, einen Teil des indischen Heldengedichtes Mahabharata. Nal und Damajanti ist wohl die lieblichste Nachdichtung Rückerts, eine Art indische Odyssee, in der die in allen Leiden unerschütterliche Liebe der Königin Damajanti zu ihrem Gatten geschildert wird. Aus dem Arabischen übersetzte Rückert in freiester und die kühnsten Wortbildungen gebrauchender Weise 43 Makamen des Hariri. Makamen nennt der Araber ernste und spaßhafte Wortspiele, Rätsel, spitzfindige bilderreiche Unterredungen. Endlich bearbeitete Rückert auch nach einer lateinischen Übersetzung das Schi-King, ein reichhaltiges poesievolles Liederbuch der Chinesen.

Zeigte sich Rückert in dieser Übersetzungstätigkeit von dem weltbürgerlichen Zuge seiner Generation ergriffen, so war er doch seinem ganzen Wesen nach ein echter Deutscher aus fränkischem Geblüt. Er vereinte Tiefsinn und kindliche Reinheit, er war ein abgesagter Feind aller Gefühlsseligkeit und Verschwommenheit. Die eigentümliche Verbindung von dichtender und denkender Kraft machte ihn zu dem hervorragendsten in der Reihe der älteren Übersetzer unserer Literatur und zu dem größten Lehrdichter deutscher Sprache.

Franz Grillparzer

Um Grillparzer zu verstehen, muß man von seinem Östreichertum ausgehen. Er war mit jeder Faser seines Herzens Altöstreicher, Altwiener. Er hing mit „kindischer" Liebe an seinem Östreich, an seinem Kaiserhaus, an dem heiteren, naiv sinnlichen Volksstamm.

Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn,
So wirst du, was ich schrieb und bin, verstehn.

Weichheit, inniges Gefühl, Sinnlichkeit, aber auch der schlimme Hang, die Dinge gehen zu lassen, wie sie eben gehen, ergeben sich in letzter Linie aus Grillparzers heimatlicher Art. In der Geistesgeschichte seiner Heimat nimmt Grillparzer die bedeutendste Stelle ein. Als er geboren wurde, war Östreich auf geistigem Gebiet

80 Jahre hinter Reichsdeutschland zurück, kaum daß Witzlinge wie Blumauer die östreichische Stammesart auf dem deutschen Parnaß vertraten. Seit den Tagen der ritterlichen Dichter des Mittelalters war Östreich durch die naive Genußsucht, durch den Mangel an politischem Leben, durch die jedem Fortschritt feindliche Herrschaft der römisch-katholischen Priesterschaft dem geistigen Leben abgestorben. Grillparzer, schon durch seinen Vater von liberalem, josefinischem Geiste durchdrungen, führte Östreich wieder in das literarische Leben der Nation ein; erst seit Grillparzer den Bann gebrochen, gibt es wieder deutsch-östreichische Dichter.

Kindheit und Studienzeit. Grillparzer, 1791 in Wien geboren, Sohn eines höchst ungleichen Elternpaares, des Advokaten Dr. Wenzel Grillparzer, eines gewissenhaften Mannes von kaltem Verstand, der alles Romantische haßte, Zärtlichkeit nicht kannte und mit den Seinigen wenig zusammenlebte, und der Anna Maria Sonnleithner, einer überreizten, musikalisch begabten, einseitig allem Fantastischen zugetanen Frau, deren Gemütsleben von krankhafter Empfindsamkeit war. Franz, der älteste von vier Brüdern, war noch am meisten frei von der vererbten schlimmen Geistesanlage, die bei den andern Brüdern stark hervortrat: Karl zeigte Spuren von Wahnsinn, Kamillo bereitete viel Sorgen, Adolf endete als Selbstmörder. Unregelmäßige Erziehung, freudlose Kindheit. Einseitige Nährung der Einbildungskraft. Leidenschaft für Musik. Noch auf der Schule Beginn der Tragödie Blanka von Kastilien. Von 1808 an Studium der Rechte auf der Universität Wien, Beschäftigung mit Literatur, Geschichte und Sprachen. Etwas fröhlichere Studentenzeit. Bald aber verhängnisvolle Folgen der napoleonischen Kriege, Stocken der Geschäfte des Vaters, Demütigung Östreichs im Frieden zu Preßburg. 1809 Tod des Vaters. Die Sorge für Mutter und Brüder fällt auf den ältesten Sohn, auf Franz. Kampf mit dem Mangel, zugleich aber mit dem Leichtsinn und den Ausschweifungen der Brüder. 1811 Beendigung des Studiums. Vier Jahr Hauslehrertätigkeit. 1812 bis 1813 Hofmeister auf dem Schloß des Grafen Seillern in Mähren. Umgebung des üppigsten Reichtums. Anregung zur Ahnfrau beim Besuch des nahen Schlosses Ullersdorf. Im Herbst plötzliche Erkrankung am Nervenfieber. Von der Familie des Grafen in dem einsamen mährischen Dorf seinem Schicksal preisgegeben. Wider Erwarten genesen, Rückkehr nach Wien, Erteilung von Privatstunden, unbesoldete Stellung an der Hofbibliothek. Im Winter Eintritt in die Zollverwaltung von Niederöstreich. Beginn von Grillparzers langer Beamtenlaufbahn. Beziehung zu dem Leiter des Wiener Burgtheaters Josef Schreyvogel. 1815 Versetzung zur allgemeinen K. K. Hofkammer (Finanzministerium) mit 400 Gulden jährlich.

Erster Ruhm. Äußere und innere Kämpfe. Liebesglück und Liebesleid. Durch Josef Schreyvogel (bekannt unter dem Decknamen West, Übersetzer von Moretos Lustspiel Donna Diana), dem Grillparzer auch sonst viel verdankte, Einführung in die Literatur. Die Ahnfrau 1817 im Theater an der Wien aufgeführt. Diesen großartigen Erfolg übertraf der noch größere der Sappho 1818. Alle Blicke in Östreich und Deutschland lenkten sich auf Grillparzer, er stand mit 27 Jahren auf der Höhe des Ruhms. Lord Byron, der die Sappho in einer Übersetzung gelesen, schrieb sein Lob in seinem Tagebuch nieder und meinte, die Welt werde den schweren Namen Grillparzer noch einmal aussprechen lernen. Der östreichische Finanzminister Graf Stadion ernennt Grillparzer auf fünf Jahre zum Theaterdichter mit 2000 Gulden Gehalt. Mehr Beschäftigung mit der Dichtkunst als mit den Amtspflichten. Beziehung zu Charlotte von Paumgarten 1819 bis 1822. Heftige innere Seelenkämpfe. Dazu traurige Familienereignisse: 1817 Selbstmord des Bruders, 1819 Selbstmord der Mutter in einem Anfall religiösen Wahnsinns. Urlaub nach Italien 1819. Reise im Gefolge der Kaiserin. Durch ein Mißgeschick im Jahr 1820 Wandel all seiner günstigen Aussichten für die Zukunft. In dem Gedicht: Auf den Ruinen des Campo Vaccino in Rom hatte der Dichter den Gedanken ausgesprochen, daß das Kreuz, das in der Arena des Kolosseums in Rom stehe, überall hingehöre, nur nicht an diese Stelle. Beschwerde des bayrischen Hofes wegen des Gedichtes, Zorn des Kaisers Franz gegen den pflichtvergessenen Beamten, Unannehmlichkeiten und Plackereien aller Art für den der Politik gänzlich fernstehenden Dichter. Aber ungünstiger Einfluß all dieser Umstände auf sein amtliches Weiterkommen. Beziehungen

zu Marie Daffinger, dem Vorbild der Hero; zu Marie Piquot, die den Dichter schwärmerisch liebte. 1821 Ablehnung des Gesuchs um Anstellung als Privatbibliothekar des Kaisers. Wiederholtes Übergehen bei Bewerbungen und Beförderungen. Unlust und Unbefriedigtheit im Amt. 1821 Aufführung des Goldenen Vließes, 1825 des König Ottokar.

1821 Bekanntschaft mit Kathi Fröhlich, geboren 1800. Die reichbegabten und reizenden Schwestern Fröhlich: Anna, Josefine, Betty und Kathi waren in den Künsten, namentlich des Gesangs und der Malerei, ausgezeichnet. Die Verlobung Grillparzers mit Kathi ward 1823 ausgesprochen, doch die Ehe kam nicht zustande. Schuld trugen Mißverständnisse und eine gewisse Unmöglichkeit auf beiden Seiten, sich dem anderen anzupassen. „Namentlich Kathi Fröhlich besaß eine ausgesprochenere Persönlichkeit, als Grillparzer geglaubt hatte, einen Charakter, der allzu wenig geneigt war, sich dem seinigen zu beugen." „Wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht . . . denn Hälften kann man aneinander passen, ich war ein Ganzes und auch sie war ganz, sie wollte gern ihr tiefstes Wesen lassen, doch allzu fest geschlossen war ihr Kranz." Grillparzer zog sich zurück; Kathi erkrankte; man fürchtete ihren Tod; der Dichter kehrte zu ihr zurück, mehr aus Mitleid, denn aus Liebe. „Schwachherzigkeit ist ein Fehler, Hartherzigkeit aber keine Tugend." Von 1824 bis 1830 trübe Jahre: Unschlüssigkeit, ob er das Bündnis mit Kathi schließen solle, neue Mißverständnisse, neue innere Kämpfe; da aber beide Teile einen Bruch vermieden, ein Hinhalten und Verschleppen, das beiden Teilen verhängnisvoll war. Schließlich erlosch von seiner Seite die Liebe, von ihrer Seite blieb die rührende Zuneigung. Kathi ist Grillparzers „ewige Braut." Sie trug endlich ihr Leid in stummer klagloser Resignation. „Grillparzers Dichtung lebt von seiner Liebe zu Kathi Fröhlich." Allmähliches Übergehen von dem Liebesverhältnis zu einem Freundschaftsverhältnis.

Amt. Reisen. Versiegen des dichterischen Schaffens. Grillparzer nannte in einem Gedicht: Abschied von Wien seine Vaterstadt mit Recht ein Kapua der Geister, wo der gehärtete, feste Sinn verweichliche. Er schrieb ein andermal an Otto Prechtler: „Die Luft ist hier zu weich, die Frauen zu schön und die Straußsche Musik geht uns zu sehr ins Blut. Das Tüpfelchen auf dem i fehlt beinahe allen unseren ernsten Arbeiten, und wir vergessen vielleicht oft nur daran, weil gerade ein Werkel unterm Fenster unsre Lieblingsmelodie orgelt." 1826 Reise über Prag und Dresden nach Berlin. Auf der Reise in Weimar von Goethe empfangen und geehrt. Von ihm zum Wiederkommen eingeladen, blieb Grillparzer aus, voll Furcht, den Altmeister nicht interessieren zu können. „Goethe erwartete ihn vergeblich und war verletzt. Grillparzer fragte sich, ob nicht dieser große Menschenkenner im Grunde seiner Seele gelesen und gefunden hätte, daß Unmännlichkeit des Charakters auch ein bedeutendes Talent zugrunde richten müsse." 1832 Ernennung zum Archivdirektor der Hofkammeralverwaltung. Seine Untergebenen machten ihm das Leben schwer. Bald ließ er die Dinge gehen, wie sie wollten. Die Stelle bot nichts, was ihn hätte befriedigen können. Dieses Archiv, schrieb er grämlich im Jahr 1832, wird mich unter die Erde bringen. In Wirklichkeit lebte Grillparzer noch vierzig Jahr. 1828 Ein treuer Diener seines Herrn, 1831 Des Meeres und der Liebe Wellen, 1834 Der Traum ein Leben. 1836 Reise nach Frankreich und England. Erfrischt und gestärkt kehrte er zurück, daheim erwarteten ihn neue Sorgen; sein Bruder Karl hatte sich in einem Wahnsinnsanfall selbst eines angeblichen Mordes beschuldigt. 1838 Aufführung des Lustspiels Weh dem, der lügt. Durchfall des Stückes. Verzicht des siebenundvierzigjährigen Dichters auf den Gedanken, jemals ein neues Stück auf die Bühne zu bringen. Es entstehen: Esther, Libussa, Die Jüdin von Toledo, Ein Bruderzwist in Habsburg, doch sie bleiben im Pulte des Dichters verborgen, er ließ sie weder aufführen noch drucken. Dennoch ist es falsch, zu behaupten, Grillparzer habe es an äußeren Ehren und Anerkennungen gefehlt. Als Dichter war Grillparzer allerdings lange Zeit selbst in Östreich verschollen: „Was je den Menschen schwer gefallen, eins ist das Bitterste von allen: vermissen, was schon unser war, den Kranz verlieren aus dem Haar, nachdem man sterben sich gesehn, mit seiner eignen Leiche gehn." 1843 Reise über Konstantinopel, Sestos und Mytilene nach Athen. Infolge der griechischen Revolution zur Heimkehr genötigt.

Frühes Altern. Auferweckung seiner Stücke durch Laube. Letzte Jahre. Tod. 1847 ward Grillparzer Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Wien. Im Archiv und in der Studierstube Abspinnen eines einsamen Lebens. Im Jahr 1848 machten ihn plötzlich einige Verse an den berühmten östreichischen Feldherrn Radetzky

bekannter als alle seine großen Dichtungen: „Glückauf, mein Feldherr, führe den Streich! nicht bloß um des Ruhmes Schimmer, in deinem Lager ist Österreich, wir anderen sind einzelne Trümmer." 1849 zog der einsame alte Junggeselle zu den drei ältlichen Schwestern Fröhlich in den vierten Stock des Hauses Spiegelgasse 7, wo sie ihn auf das treueste pflegten. 1850 Neuaufführung der Grillparzerschen Stücke durch Laube im Burgtheater. Großer Erfolg, doch Grillparzer klagt: „Zu spät, zu spät!" 1856 Austritt aus dem Staatsdienst, 1861 Ernennung zum Reichsrat, 1864 Ehrenbürger von Wien. Aber grämlich lehnte er alle Auszeichnungen ab. Seit 1863 war er durch einen Sturz in Römerbad fast taub. Fortan entbehrte er auch seine liebste Unterhaltung, die Musik. Herbeisehnen des Todes. 1871 große Feier seines 80. Geburtstages in ganz Östreich. Doch Grillparzer ließ seine Stimme vernehmen: „Die Huldigungen, die mir dargebracht werden, betäuben mich. Mir ist, als ob ein Wolkenbruch auf mich niederginge. Es ist viel zu spät . . . die Menschen sind nicht klug. Der hundertste Teil von dem, was sie mir jetzt wohlwollend antun, hätte mich in meinen jüngeren Jahren vollauf erquickt und mich zu dichterischer Arbeit aufgemuntert, die mir zur Ehre, dem östreichischen Volke zur Freude gereicht hätte. Es sind nur die letzten Gnadenstöße, die man mir versetzt." 1872 starb Grillparzer, noch im Tod als der größte Dichter Deutschöstreichs geehrt.
Kathi Fröhlich, die Gesamterbin seines Vermögens und seines dichterischen Nachlasses, überlebte ihn um sieben Jahre. Begründung des Grillparzerpreises der Wiener Akademie, aus dem jedes dritte Jahr dem Verfasser des besten, auf einer deutschen Bühne aufgeführten Stückes ein Preis von 1500 Gulden zuteil wird. 1879 Tod Kathis. Grillparzers Überreste ruhen jetzt neben ihr auf dem Friedhof zu Hietzing.

Dramatische Werke: Blanka von Kastilien 1807 bis 1809. Die Ahnfrau 1817. Sappho 1818. Das goldne Vließ (Der Gastfreund, Die Argonauten, Medea) 1821. König Ottokars Glück und Ende 1825. Ein treuer Diener seines Herrn 1828. Des Meeres und der Liebe Wellen 1831. Der Traum ein Leben 1834. Weh dem, der lügt 1838.

Nachgelassene vollendete Dramen: Libussa. Ein Bruderzwist in Habsburg. Die Jüdin von Toledo.

Größere dramatische Bruchstücke: Robert, Herzog von der Normandie 1808. Drahomira 1809 bis 1810. Spartakus 1810. Alfred der Große 1810. Esther (zwei Akte). Hannibal (eine Szene).

Dramatische Entwürfe: Faust 1814. Friedrich der Streitbare von Östreich 1818. Die letzten Könige von Juda 1819. Die letzten Römer 1819. Viele Notizen zu dramatischen Stoffen und Charakteren von 1808 bis 1860.

Erzählungen. Das Kloster bei Sendomir 1828. Der arme Spielmann 1847.

Gedichte. Die Ruinen des Campo vaccino in Rom. Allgegenwart. Tristia ex Ponto. Jugenderinnerungen im Grünen. Abschied von Wien. Weihnachten 1844. An Radetzky 1848.

Epigramme in großer Zahl.

Lebensgeschichtliches. Selbstbiographie (reicht bis 1836). Tagebuch von der italienischen Reise 1819. Ein Erlebnis 1822. Reise nach Deutschland 1828. Reise nach Frankreich und England 1836. Reise nach Griechenland 1843. Erinnerungen an 1848.

Studien zum spanischen Theater.

Grillparzers Anfänge. Aus dem Nachlaß Grillparzers traten 35, noch sämtlich vor der Ahnfrau liegende Jugendversuche hervor. Die Märchen des Italieners Gozzi, deutsche Räuber-, Ritter- und Gespenstergeschichten, Mozart-Schikaneders Zauberflöte, Wiener Vorstadtstücke bildeten seine ersten Eindrücke. Die Vorbilder, von denen der Dichter ausging, waren Schiller, Shakespeare und Goethe. Der Übergang von der Schiller- zur Goetheverehrung fällt in die Jahre 1808 bis 1810. Am ausdauerndsten hat der junge Grillparzer an seiner Tragödie Blanka von Kastilien gearbeitet, für die in Schillers Don Carlos das Vorbild zu erkennen ist. Daneben finden sich Anklänge an die Braut von Messina und an Richard den Dritten. Die Motive, die später im Treuen Diener seines Herrn und in der Jüdin von Toledo weiter ausgestaltet wurden, tauchten in Blanka bereits auf, ebenso das Schicksalsmotiv aus der Ahnfrau. 1807 entstand

das Rührstück: Die Schreibfeder. An Shakespeare erinnerte der Plan zu der Oper Der Zauberwald 1808. Demselben Jahr gehörte der Stoff des Schauspiels Seelengröße an. Der Vollendung näher gekommen ist ein fünfaktiges Trauerspiel: Robert, Herzog von der Normandie 1808; vollendet sind zwei Akte und der Anfang des dritten. Es ist erstaunlich, wie sich Plan auf Plan drängt. Der Stoff zu Robert wurde von Grillparzer nach dem Muster der Shakespeareschen Königsdramen behandelt. Das kleine Bruchstück aus der böhmischen Vorzeit Drahomira läßt Ideen erkennen, die später im Goldenen Vließ und in der Libussa ausgeführt worden sind: Kampf zwischen Barbarei und Kultur. Für die sagenhafte böhmische Vorzeit hat sich Grillparzer schon in jungen Jahren interessiert. In Irenens Wiederkehr ahnt man das Motiv von Traum ein Leben. Die beiden Psyche-Monologe erinnern an Goethe. Der junge Dichter war über all die tastenden Versuche mehr als einmal sehr unglücklich. So schrieb er 1809 in sein Tagebuch: „Meine Nachahmungssucht übersteigt allen Glauben. Alle meine Ideen formen sich nach jüngst Gelesenem. Ich fürchte, ein neuer Beweis, daß ich nicht leicht jemals exzellieren werde."

Aus dem Wirrsal von Entwürfen ragen zwei dramatische Fragmente von größerem Umfang hervor, S p a r t a k u s und A l f r e d d e r G r o ß e. So hoch stellt August Sauer diese Entwürfe, daß er von ihnen sagt, in ihnen hätten wir den freilich verborgen gebliebenen Anteil Östreichs an der Dichtung der Befreiungskriege zu suchen. Der Plan zu Spartakus fällt ins Jahr 1810. Es herrscht das glühendste Freiheitspathos. Mit den Römern werden die Franzosen, mit Rom wird Paris gemeint, ganz wie in Kleists Hermannsschlacht. Shakespeares Einfluß war namentlich in dem Bruchstück Alfred der Große zu erkennen. Die Szenen waren farbiger, abwechslungsreicher als in den anderen Fragmenten; Satire und Humor waren neu auftretende Elemente. Die Sprache wurde hier wie im Spartakus bereits mit Meisterschaft gebraucht. Pläne wie die Pazzi 1812 und den Versuch einer Fortsetzung von Faust erstem Teil 1814 können wir übergehen. Die Jahre des Beamtentums hemmten zunächst das dichterische Schaffen, doch blieb genügend Zeit für die Beschäftigung des Dichters mit den großen Dramatikern der Spanier. Grillparzer begann 1814 erst ein Stück des Italieners Gozzi, 1816 dann Calderons Leben ein Traum zu übersetzen.

Die Quellen zu seinem ersten bedeutenden Stück D i e A h n f r a u waren die Geschichte des Räubers Louis Mandrin und ein schreckliches Machwerk: Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe. Dies letztgenannte Werk enthielt Motive, die in zahlreichen ähnlichen Werken oft zu finden sind. In 15 bis 16 Tagen schrieb der Dichter, von Schreyvogel ermuntert, in einem einzigen Zuge das Stück nieder.

Im Schlosse der Grafen von Borotin wandelt seit undenklichen Zeiten eine Ahnfrau ruhelos umher, bis der letzte aus dem fluchbeladenen Geschlecht ins Grab gestiegen ist. Bei Beginn des Stückes scheint das Geschlecht dem Erlöschen nahe. Der alte Borotin hat zwar außer seiner Tochter Bertha noch einen Sohn gehabt, aber Jaromir ist schon als Kind von drei Jahren geraubt und später ein Räuberhauptmann geworden. Eines Tages wird Bertha von diesen Räubern überfallen, aber Jaromir befreit sie aus den Händen seiner Genossen. Er verliebt sich in sie, ohne zu ahnen, daß sie seine Schwester ist. Unter dem Namen Jaromir von Eschen begibt er sich in das Schloß, wirbt um sie und erlangt auch die Einwilligung des Vaters. Da hört Jaromir, daß seine Genossen, die Räuber, von königlichen Sol-

daten angegriffen werden und sich in Bedrängnis befinden. Der Räuber erwacht in ihm, er eilt ihnen zu Hilfe. Der alte Graf Borotin aber schließt sich den Soldaten des Königs an. In dunkler Nacht treffen sich Graf Borotin und Jaromir. Ohne ihn zu kennen, tötet Jaromir den Vater mit dem Dolche der Ahnfrau. Der Geliebten gibt er sich zu erkennen: „Ja, ich bin's, du Unglücksel'ge . . . bin der Räuber Jaromir." Von einem alten Räuber erfährt er, wen er eigentlich getötet hat und wen er liebt, aber trotzig schreibt er die Schuld dem Schicksal zu und will auf Bertha und ihre Liebe nicht verzichten. Doch Bertha, in das furchtbare Verhängnis eingeweiht, tötet sich selbst durch Gift, und als Jaromir in der Familiengruft zur gemeinsamen Flucht auf sie wartet, da erscheint die Ahnfrau und tötet ihn mit ihrer Umarmung. Der alte Fluch ist nun vollendet. „Öffne dich, du stille Klause, denn die Ahnfrau kehrt nach Hause."

Es sind zwei voneinander abweichende Fassungen des Dramas vorhanden. In der ersten spielt das Schicksal keine wichtige Rolle; in der zweiten Fassung schob Grillparzer auf Schreyvogels Rat die unerbittliche Macht des Schicksals ein. Das Stück wurde zwar dadurch einheitlicher, näherte sich aber bedenklich den bekannten Schicksalsdramen Werners und Müllners. Der Dichter legte jedoch sofort gegen die Zusammengehörigkeit mit der „Schule" der Schicksalsdramatiker Verwahrung ein, und insofern mit Recht, als sich die Personen seines Stückes ihr Schicksal durch eigene Schuld bereiten und nicht der blinden Macht des Fatums unterworfen sind. Mögen auch manche Züge gemeinsam sein, Die Ahnfrau überragt bei weitem alle anderen Schicksalsdramen an Stimmungskraft und seelenvollem Leben. Der Beifall war von der dritten Vorstellung an ungeheuer; das Publikum berauschte sich an diesem heißen, unheimlich fortreißenden Erstlingsstück, das Schillers Räubern an dramatischer Frühreife und Leidenschaft verwandt war. Geschrieben ist das Stück in gereimten spanischen Trochäen von ungestümem Schwung. Der Grund, weshalb man, aller Räuberromantik ungeachtet, an die Vorgänge glauben muß, liegt darin, daß Grillparzer die Schauer des Gespenstischen voll erlebt hat und daß auf ihm, als er das Stück schrieb, tatsächlich ein Gefühl der Abhängigkeit von einem übermächtigen Schicksal lastete.

Die Zeit des Aufschwungs. Grillparzers Schaffen in den Jahren von 1817 bis 1827 bietet das Bild eines ungeahnten glänzenden Aufschwungs. Ein Musikfreund, Dr. Joel, schlug ihm 1817 vor, eine Sappho zu schreiben. In etwa drei Wochen hatte Grillparzer das Drama beendet. Der Fortschritt von der Ahnfrau zur Sappho war überraschend. Grillparzer wollte nach dem stürmisch romantischen Drama Die Ahnfrau ein klares, stilles Drama von klassisch einfachem Stil, von schönem Maß und seelenvollen Tönen schreiben. Erst mit der Sappho löste sich Grillparzer von der Romantik. Tasso und Iphigenie sind für die Ausführung bedeutend gewesen. Zum Thema erhob der Dichter den Gedanken von Schillers Teilung der Erde, daß Kunst und Leben unvereinbar sind.

Mit dem Siegeskranze geschmückt, ist Sappho, Griechenlands größte Dichterin, aus Olympia auf ihre heimische Insel Lesbos zurückgekehrt. Sie wird von ihren Landsleuten im Triumph empfangen. Mit ihr kommt ein griechischer Jüngling, Phaon, den die geistesgewaltige Dichterin um seiner Schönheit willen liebt und dem sie alle Schätze ihrer Seele entgegenbringt. Phaon hat sich an der Begeisterung für die Lieder der Dichterin entzündet. Bei den olympischen Spielen ist er ihr bewundernd zu Füßen gestürzt. Glücklich lauscht Sappho der Schilderung seiner Verehrung, und doch hegt Phaon nur schwärmerische Bewunderung, nicht eigentliche Liebe für sie. Von ihrer Geistesgröße gedrückt, muß er sich gestehen, daß er, der Unbedeutende, nimmermehr an sie heranreichen könne. Unwillkürlich erwacht in ihm die Neigung zu Melitta, einer lieblichen, ihm seelisch gleichstehenden jungen

Sklavin der großen Dichterin. Sappho, die unfreiwillige Zeugin des Tändelns der Liebenden wird, leidet alle Qualen des gekränkten Stolzes und nagender Eifersucht. Sie befiehlt, ihre Sklavin Melitta fortzubringen. Um die Geliebte zu schützen, flieht Phaon mit Melitta. Doch die Fliehenden werden eingeholt. Demütig unterwirft sich Melitta; doch Phaon hält der Dichterin ihr Unrecht vor und erinnert sie daran, wer sie sei und was sie zu tun gedenke. Sappho überwindet ihre Leidenschaft und erkennt, daß sie um ein sinnliches Glück ihrer hohen Bestimmung untreu werden wollte und daß sie als lorbeergekrönte Dichterin darauf verzichten muß, als Weib geliebt zu werden. Sie tritt von dem irdischen Treiben zurück. Verklärt, wie eine Priesterin, gibt sie sich selbst den Tod, indem sie sich vom leukadischen Felsen ins Meer stürzt. „Es war auf Erden ihre Heimat nicht. Sie ist zurückgekehret zu den Ihren."

Das Drama i st reif; es enthält in seinem Grundgedanken, daß Leid das Schicksal des Poeten sei, auch ein Stück schmerzlich errungener Lebenswahrheit; doch mangeln dem Drama Kraft und Ursprünglichkeit; alle Personen sprechen dieselbe Sprache; bei aller Einfachheit der Motive und dem edlen Fluß der Jamben liegt doch eine gewollte künstliche Klassizität in dem Stück.

Anders Das goldene Vließ. Hier verbanden sich romantische und klassische Züge, das Pathos war echter; in dem Drama schuf Grillparzer seine erste wahre Tragödie. Niemals hat Grillparzer einen größeren Anlauf genommen; er schuf eine Trilogie für zwei Abende, nach der Wallensteintrilogie die zweite große Trilogie unserer Literatur (Hebbels Nibelungen sind die dritte), und stellte in den Mittelpunkt jenes gewaltige, dämonische Weib der griechischen Argonautensage, die zur Mörderin ihrer Kinder wird. „Mit derselben Plötzlichkeit wie bei meinen früheren Stoffen, gliederte sich mir auch dieser ungeheure, eigentlich größte Stoff, den je ein Dichter behandelt hat." Als der Dichter an diesem Stücke schrieb, wurde sein Inneres erschüttert durch den Selbstmord der Mutter und andere tief aufwühlende Herzenskämpfe 1818 bis 1820. Es ist das schwermütigste Drama Grillparzers. Mit tragischer Wucht wird der Gedanke durchgeführt, daß die böse Tat stets wieder Böses erzeugen muß. Die Quelle sind die Argonauten des Apollonius von Rhodus, doch hat sich Grillparzer nicht streng an die alte Sage gehalten. Das goldene Vließ ist ihm das Sinnbild der Sehnsucht des Menschen nach irdischem Glanz und Ruhm. Wie der jugendliche Jason nach dem goldenen Vließ, so strebt auch die Jugend im allgemeinen nach Abenteuern und fremdem, hohen Glück. Aber wir erkennen auch die Nichtigkeit aller irdischen Güter; das fantastische Streben der Jugend wird von der Prosa des Manneslebens abgelöst, und zwischen Mann und Weib, zwischen Jason und Medea tritt die Schuld und vernichtet nicht bloß die Schuldigen selbst, sondern auch die Unschuldigen, die mit ihnen in Berührung kommen. Im Jason hat Grillparzer Züge seines eigenen Wesens dargestellt.

Der Gastfreund. In das finstre Kolcherland zu König Aietes kommt Phryxus, um auf göttlichen Befehl Gastfreundschaft zu erbitten. Er führt das goldene Vließ eines Widders mit sich. Aietes, lüstern nach dem seltenen Schatze, ermordet den Gastfreund. Indem Phryxus die Rache des Himmels auf den Barbaren herniederruft, weissagt er, daß das goldene Vließ den Tod der Kinder des Aietes schauen werde. Medea, die trotzige, auf ihr Selbst und ihre Freiheit stolze Tochter des Königs, die bisher nur in Jagd und Kampf ihre Lust gefunden hat, sieht schaudernd die Furien der bösen Tat aufsteigen und verkündet mit plötzlich hellsichtig werdendem Geist das nahende Verderben. Dies ist der erschütternde Anfangsakkord der Tragödie.

Die Argonauten. 1. Akt: Medea hat sich seit jener schicksalsgewaltigen Stunde in einen einsamen Turm zurückgezogen, Zauberkünsten hingegeben. Griechen sind gekommen, die Argonauten, mit Jason an der Spitze, um das goldene Vließ zurückzufordern. Kühn dringt Jason in den Turm der Medea, seine Schönheit betört sie und sie verhindert seinen Tod. 2. Akt: Bang harren die Argonauten der Rückkehr ihres Führers. König Aietes ladet sie heuchlerisch in sein Haus, Medea soll Jason den vergifteten Becher reichen. Doch als sie den Helden erblickt, warnt sie ihn. 3. Akt: Angstvoll kämpft das wilde Naturkind gegen die unbekannte Macht der Liebe an. Ein Zufall läßt sie in die Hände der Argonauten geraten. Jason, dem sie in dem düsteren Barbarenlande wie eine Himmlische erscheint, umwirbt sie stürmisch, doch sie verbirgt ihre Liebe. Als Aietes naht, um die Fremdlinge zu vernichten, wirft sie sich zwischen die Kämpfenden mit dem Geständnis, daß sie Jason liebe. Der Vater schlendert seinen Fluch auf sie: ihre Liebe werde ihre Strafe sein, Medea jedoch reißt sich von Vater, Bruder und der Heimat los. Aber für Jason, den Egoisten, ist Medea nur ein Mittel, um das heißersehnte Ziel, das goldene Vließ zu gewinnen. Auch ihre Drohung, sich zu töten, wenn er das Kleinod erringe, hält ihn nicht ab. Entsetzt ahnt Medea, daß Jason sie nie so lieben wird, wie sie ihn liebt. 4. Akt: Widerstrebend, aber auf Jasons Geheiß übt sie ihre unheimlichen Zauberkünste, um den schatzhütenden Drachen einzuschläfern. Jason gewinnt endlich das Vließ, doch nicht ohne daß ihn ein Schauder ergriffe; er fühlt, auch ihm wird einst das Sinnbild eitlen Ruhms den Untergang bringen. Medeens Bruder stürzt ins Meer, Medeas Vater tötet sich; schuldbeladen, nicht wie glücklich Liebende, segeln Jason und Medea Griechenland zu.

Medea. 1. Akt: Vier Jahre sind vergangen. Die Griechen sind heimgekehrt. Jason ist Medeas überdrüssig. In dem barbarischen Kolchis war Medea die Schönste, im sonnigen Hellas erscheint sie ihm unhold. Er fürchtet, haßt und verachtet sie; er ist ihr und sie ist ihm eine Last. Zudem liegt der ungerechte Verdacht eines Mordes auf ihr. Hier beginnt das Stück. Jason und Medea haben ihre Heimat verlassen müssen. Kreon, der König von Korinth, nimmt Jason auf; auch Medeen und ihren Kindern gewährt er Schutz, falls Medea ihren wilden Sinn ablegen wolle. 2. Akt: Medea ist noch immer ein liebendes Weib und eine liebende Mutter. Sie will eine Griechin sein, sie sucht von der lieblichen Königstochter Kreusa ein Lied zu erlernen, um Jason zu gefallen, aber vergebens. Jason achtet ihr Streben nach Weiblichkeit, Sanftmut und Geduld nicht. Ein neues Unglück naht: der Bann des Gerichtes der Amphiktyonen verfolgt Jason und Medea bis nach Korinth; Kreon gewährt nunmehr bloß Jason ein Obdach und rät ihm, Medea zu verstoßen. Der König beabsichtigt, seine jugendliche Tochter Kreusa mit Jason zu vermählen, und dieser ist, voll Falschheit und Selbstsucht, dem Plan nicht abgeneigt. Medea trennt sich in furchtbarem Groll von Jason, dem Helden, den sie einst bewundert und geliebt hat und den sie nun schwach und heuchlerisch sieht. Als einzige Bedingung fordert sie von ihm ihre Kinder zurück. Doch auch diese werden ihr verweigert, und racheglühend schreitet sie hinweg. 3. Akt: Noch vor Abend soll Medea Korinth verlassen. Jasons Unterredung mit ihr enthüllt den glattzüngigen Heuchler vollständig. Nur aus Gnade gestattet ihr Jason, dasjenige Kind mitzunehmen, das freiwillig mit ihr gehen wolle. Aber beide Kinder, von ihrer drohenden Rede geschreckt, wollen bei Jason und der sanften Kreusa bleiben. Aufs furchtbarste getäuscht, der Kinder beraubt, überwältigt von dem Gefühl ungerecht erduldeten Leids, sinkt Medea zusammen. 4. Akt: Kreon fordert von Medeen endlich auch das Letzte: das goldene Vließ. Sie hat es mit dem Zaubergerät vergraben, jetzt aber, aufs äußerste gereizt, wirft sie jede Schonung und Fassung hinweg, um nur auf Rache zu denken. Sie sendet aus Haß Kreusa einen Zauberbecher als Brautgeschenk, aus welchem Flammen plötzlich hervorbrechen und Kreusa verbrennen. Dann mordet Medea blindwütend ihre eigenen Kinder, weil sie sich durch die Kinder an Jason für dessen Verräterei rächen will. 5. Akt: Verzweiflung und Entsetzen hallt durch den Palast; König Kreon, der zu spät erkennt, wie gefährlich die Nähe des Befleckten ist, verstößt Jason. Im niederdrückenden Gefühle seiner Schuld und Verächtlichkeit liegt Jason in einsamer Gegend auf der nackten Erde. Medea, auf dem Weg nach Delphi, nimmt von ihm Abschied für immer. Sie will in Delphi das goldene Vließ in die Hand des Gottes zurücklegen. Zerronnen sind die hochfliegenden Pläne. „Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten! Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!" Jason und Medea, die sich zum eigenen Un-

glück fanden, scheiden im Unglück, und furchtbar hallen an Jasons Ohr Medeas letzte Worte: „Trage! Dulde! Büße!“

Die Großartigkeit der Anlage ist unverkennbar, Medea eine der bedeutendsten weiblichen Gestalten unserer Dichtung; der Gegensatz zwischen Barbarentum und Griechentum ist scharf ausgeprägt. Grillparzer weiß hier tragische Wirkungen bis zu ihrem letzten Ausgang durchzuführen.

Im Jahr 1822 schrieb Grillparzer den König Ottokar, im Gefühl einer glücklichen Kraft, in der ersten Zeit der Verlobung mit Katharina Fröhlich. Auch in diesem Werk fand er einen neuen Stil, der von dem der Sappho ganz abweicht, den Stil des großen historischen Dramas. Grillparzer hat unter seinen Entwürfen zahlreiche geschichtliche Pläne verzeichnet, darunter auch manchen aus der östreichischen Vergangenheit. Drei sind davon ausgeführt. In ihnen allen kommt der Patriot deutsch-östreichischen Stammes zur Geltung. Grillparzer fühlte sich als Deutscher, aber noch mehr als Östreicher. Das Vaterlandsgefühl der Östreicher hat keinen herrlicheren Ausdruck gefunden als in Grillparzers König Ottokar. Das Stück war zugleich eine Verklärung des Kaisergedankens und des östreichischen Kaisergeschlechts, vertreten durch Rudolf, den Stifter der habsburgschen Dynastie. Mit begeisterten Worten preist der Ritter Horneck im dritten Akt des Dramas die Länder Östreich und Steiermark. Doch wie gefährlich war dies damals im Staate des Ministers Fürsten Metternich und der Zensur! Dramen aus der Sage und dem Märchen wie Sappho und Medea ließ man zu, aber nicht Dramen aus der Geschichte des eigenen Landes. Der Zensor ließ das Drama Grillparzers zwei Jahre liegen; in kaum glaublicher Verblendung hielt er das Stück für politisch bedenklich. „Was haben Sie in dem Stück Gefährliches gefunden?“ fragte Grillparzer den Zensor. „Gar nichts“, erwiderte er, „aber ich dachte mir: man kann doch nicht wissen!“ Diesmal zeigte sich Kaiser Franz freidenkender als sein Zensor. Die Kaiserin verwendete sich ebenfalls für die Aufführung, als ihr die Dichtung vorgelesen worden war, und so erschien das Stück in Wien im Jahr 1825 auf der Bühne. Die geschichtliche Quelle Grillparzers war die weitschichtige mittelhochdeutsche östreichische Reimchronik vom Jahr 1300, die den Stoff bereits organisch gegliedert hatte. Die geschichtlichen Ereignisse des Stückes erstrecken sich in Wirklichkeit über 17 Jahre. 1261 Trennung Ottokars von Margarete von Östreich, 1278 Schlacht auf dem Marchfelde.

Hauptpersonen: König Ottokar von Böhmen, Margarete von Östreich, Kunigunde von Massovien, Rudolf von Habsburg, Zawisch von Rosenberg. 1. Akt: Ottokar will sich in grenzenlosem Hochmut unter nichtigen Vorwänden von seiner edlen Gemahlin Margarete von Östreich trennen, um Kunigunde, die Enkelin des Ungarkönigs, zu heiraten. In seinem Hochmut tritt er jedes Recht mit Füßen. Margarete duldet das Unrecht und schenkt ihre Länder, Östreich und Steiermark, obschon diese Reichslehen sind, dem treulosen Gemahl. Noch hat König Ottokar keine Grenzen seiner Üppigkeit und Willkür kennen gelernt; er träumt von der Herrschaft über Polen, Schlesien und Ungarn. Seine Länder huldigen ihm, eine Gesandtschaft der Kurfürsten macht ihm Hoffnung auf die deutsche Kaiserkrone, er aber spielt nur mit allen und ahnt nicht, daß seine Rechtsverletzungen ihm Feinde ohne Zahl geschaffen haben. 2. Akt: Insgeheim verlassen ihn die östreichischen und steirischen Ritter, seit er Margarete verstoßen und Kunigunde geheiratet hat. Die junge Königin, von dem bereits bejahrten Ottokar nicht gefesselt, hört die verwegenen Liebeswerbungen des schlangenhaft gewandten Zawisch von Rosenberg an. Überraschend kommt die Kunde, daß die Kurfürsten nicht den stolzen Ottokar, sondern den Grafen von Habsburg zum

deutschen Kaiser gewählt haben, und die schnell eintreffenden Abgesandten des neuen Reichsoberhauptes verlangen im Namen des Kaisers die erledigten Lehen Östreich, Steiermark und Kärnten von Ottokar zurück; gleichzeitig fordern sie, daß Ottokar für Böhmen und Mähren dem Kaiser huldigt. 3. Akt: Rudolf, der Vertreter der kaiserlichen Würde, der Schirmherr des Rechts, steht mit einem Heer an Böhmens Grenze. Fürs erste lädt er Ottokar zu gütlichem Gespräch nach Wien. Ottokar geht hin, um mit seinem glänzenden Gefolge den von ihm verachteten armseligen Habsburger auszustechen. Doch es kommt anders. Das Recht zeigt sich stärker als der Hochmut. In einfachem Wams, aber mit kaiserlicher Würde tritt ihm Rudolf entgegen. Als Ottokar im Zelt des Kaisers für die Neubelehnung mit Böhmen, wie er glaubt, ohne Zeugen das Knie zur Huldigung beugt, da fallen durch den Schwertstreich des rachsüchtigen Zawisch von Rosenberg die Vorhänge des Zeltes nieder, damit das ganze Volk König Ottokar vor seinem Nebenbuhler knieen sehe. 4. Akt: Verzweifelt über diese Demütigung, kehrt Ottokar nach Prag zurück und setzt sich verhüllt auf die Stufen vor der Tür zur Königsburg. Da hört er, wie die Bürger seiner Hauptstadt über ihn reden. Er vernimmt den Spott der trotzigen Edelleute, er erduldet den bitteren Hohn der jungen Königin Kunigunde, die sich stellt, als sähe sie ihn nicht. Toll und blind durch diese Demütigungen, beschließt Ottokar durch gewaltsame Tat seine Ehre wieder herzustellen. Er zerreißt den Vertrag mit Kaiser Rudolf, läßt die Geiseln töten und rüstet zum Krieg. 5. Akt: Aber Ottokar besitzt nicht mehr die frühere Tatkraft. Er zaudert vorzurücken, und Verräter befinden sich in seinem Heer. In Götzendorf, wo er sein Hauptquartier hat, ist seine erste Gemahlin Margarete gestorben. Reuevoll betet er an ihrem Sarg, er vergißt die Schlacht und den Feind. Anders Kaiser Rudolf; er erteilt entschlossen seine Befehle. Die Böhmen fechten nur matt; Rudolf siegt, und Ottokar fällt trotz des kaiserlichen Gebotes, das ihn zu schonen befahl, durch die Hand eines Ritters, den er früher auf das schwerste gekränkt hat. Rudolf aber belehnt im Angesicht der Leiche seinen Sohn Albrecht mit Östreich.

Bewundernswert an dem Werke ist der große dramatische Zug, der an Schiller und Shakespeare mahnt. Der Grundgedanke ist der Kampf zwischen Üppigkeit und Recht. König Ottokar überhebt sich im Gefühl der Genialität und der äußeren Macht und will seine Willkür zum einzigen Gesetz machen. Aber er unterliegt einer sittlichen Macht. Rudolf von Habsburg, sein Gegner, ist keine so bedeutende und blendende Persönlichkeit wie Ottokar, aber er überwindet diesen durch Mäßigung und Gerechtigkeit. Wichtig für das Stück sind auch die Ähnlichkeiten im Charakter und im Schicksal, die zwischen König Ottokar von Böhmen und dem damals erst vor einem Jahr auf St. Helena verstorbenen Napoleon dem Ersten bestehen: vor allem der Ehrgeiz, die Willkür, das Eroberertum, die sittliche Verschuldung durch das Verstoßen der ersten Gemahlin und die darauf folgende schnelle Wendung des Glücks.

Die Zeit des Stillstands. Nach König Ottokars Glück und Ende begann jene Zeit des Stockens der Schaffenskraft, die für Grillparzer wie für unsere Literatur gleich beklagenswert ist. Wie strebte der Dichter des Vließes und des König Ottokar den höchsten Zielen der Dichtung zu! Doch kaum war dies Werk vollendet, so sank der Dichter in seine Schwermut und in seine Seelenkämpfe zurück. Vergebens reiste er 1826 nach Berlin und Weimar, er glaubte, sein Talent sei versiegt. Nach Vollendung des Ottokar widmete sich Grillparzer dem eifrigen Studium Lopes. Er fand durch ihn einen neuen Stil, der für den Treuen Diener seines Herrn, Weh dem, der lügt, den Bruderzwist in Habsburg, Libussa und die Jüdin von Toledo charakteristisch werden sollte: einen Stil, der die frühere Rhetorik vermied, den Realismus der Darstellung steigerte, die Natur mit ihren Widersprüchen wohl voll Kühnheit wiedergab, aber andererseits die

beschauliche Seelenmalerei und die Fülle philosophischer Ideen stärker hervortreten ließ.

Das erste Trauerspiel dieser Art **Ein treuer Diener seines Herrn** behandelte ein Ereignis aus der ungarischen Geschichte. Deswegen, weil des ungarischen Aufstandes gedacht wurde, nicht wegen der angeblichen übertriebenen Untertänigkeit der Hauptperson stellte Kaiser Franz an den Dichter das Ansinnen, ihm das Stück gegen Bezahlung zu überlassen, um dann auch die letzte Zeile zu vernichten. Fest und würdig wies Grillparzer die Zumutung ab. Man hat das Stück oft mißverstanden. Es ist die Tragödie des einmal verpfändeten Wortes. Die Ehre, lautet der Grundgedanke, liegt nicht in dem Gerede der Leute, sondern in dem Bewußtsein, treu und ehrlich seine Pflicht erfüllt zu haben. Ganz gewiß war dieses Drama dem Mißverständnis leicht ausgesetzt, und es besitzt in der Tat auch ein gesuchtes Grundmotiv; aber wenn man die Voraussetzungen einmal zugibt, so entwickelt sich alles mit Notwendigkeit und in voller psychologischer Richtigkeit.

Der ungarische Graf Bancbanus (1213) hat dem König Andreas von Ungarn geschworen, Ruhe und Ordnung während dessen Abwesenheit als Verweser des Reiches aufrecht zu erhalten. Aber die Königin Gertrud ist dem Grafen feindlich, ebenso ihr Bruder, der leidenschaftliche Herzog Otto von Meran. Der übergewissenhafte schwerfällige Reichsverweser sieht sich mit politischen Geschäften überhäuft. Die Höflinge spotten des Greises, der den redlichsten Willen zum Guten hat. Seine edle, tugendhafte Gattin Erny wird von ihm wegen der Geschäfte vernachlässigt, sie sieht sich im Getriebe des sittenlosen Hofes den immer kühneren Bewerbungen des Herzogs von Meran ausgesetzt. Obschon die Worte des Verführers nicht ohne Eindruck auf Erny sind, bleibt sie standhaft, ja, sie geht so weit, dem Herzog ihre Verachtung zu bezeigen. Otto von Meran, der dies nicht ertragen kann, fordert von der Königin, daß sie ihm eine neue Zwiesprache mit Erny verschafft, um sie zur Rede zu stellen. Doch als Otto die widerstrebende Erny entführen will, tötet sie sich selbst. Die Verwandten des Grafen Bancbanus, durch seine Sorglosigkeit und seine pedantische Gewissenhaftigkeit erbittert, wollen Erny zu Hilfe kommen. Die Königin nimmt, um den Bruder zu schützen, die Verantwortung für die Bluttat auf sich. Eine offene Empörung bricht aus. Niemand hätte gerechteren Anlaß, sich ihr anzuschließen, als Bancbanus, aber er, des Eides eingedenk, den er seinem Herrn und König geschworen, unterdrückt aus Pflichtgefühl alle Rachegedanken. Er schützt sogar seine Feinde, die Königin und den Herzog von Meran, gegen den sie bedrohenden Aufstand. Dennoch werden beide auf der Flucht vom Verderben ereilt. Die Königin stirbt und Herzog Otto wird von einer an Irrsinn grenzenden Verzweiflung ergriffen. Als der König wiederkehrt, übergibt ihm Bancbanus das treu und doch so verhängnisvoll verwaltete Amt. Der Aufstand wird gebändigt. Der wieder zur Besinnung gekommene Otto von Meran bestätigt die Treue Ernys, woran Bancbanus nie gezweifelt. Dann zieht sich der alte ehrwürdige Mann, gebrochen und des Liebsten beraubt, das er besessen hat, in die Einsamkeit zurück.

Mehr von Grillparzers Innerem in liebenswürdigem und zarten Sinne verrät sich in der Liebestragödie aus dem Altertum: **Des Meeres und der Liebe Wellen**. Der Plan des Stückes stammt nicht aus der Zeit des Stillstandes, sondern aus dem Jahr 1819. Zehn Jahre hat Grillparzer den Stoff mit sich herumgetragen und ihn fünfmal umgearbeitet. Quelle war die erotische Elegie des spätgriechischen Grammatikers Musäus um 500 n. Chr., „die letzte Rose aus dem hinwelkenden Dichtergarten Griechenlands."

Hero verläßt das elterliche Haus, um Priesterin Aphroditens im Tempel zu Sestos zu werden. Sie scheidet sich freiwillig von der Gemeinschaft der Welt, um still sich selbst zu gehören. Wie sie zum Altar geht, das bindende Gelübde ab-

zulegen, streift ihr Blick einen fremden Jüngling, der zur Festlichkeit von Abydos am andern Ufer des Hellespont herübergekommen, und sie erkennt, daß das Glück des Weibes nicht im Götterdienst, sondern nur in der Hingabe an einen Mann liegt. Leander aber, der bisher Scheue, Schüchterne, entbrennt in lodernder Liebe. Mit Schrecken sieht Hero Leander bei der Nacht ihren Turm am Meer ersteigen. Die Schritte des Wächters nahen, Leander birgt sich im Schlafgemache Heros. Als der Wächter davongegangen, berührt Leander in der Dunkelheit Heros Schulter. Er bittet die Zusammenschauernde, daß sie ihm die Lampe in das Fenster stelle, um ihm zu leuchten, wenn er das Meer durchschwimme. Doch kurz nur ist das Glück der Liebenden. Das Einverständnis der Priesterin mit einem fremden Mann wird von Heros Oheim, dem Oberpriester, entdeckt. Er schickt Hero am Tag nach jener Nacht auf lange ermüdende Gänge. Hero, heimgekehrt, schläft ein, nachdem sie die Lampe in das Fenster gestellt hat. Der Priester löscht die Flamme aus, und der Jüngling, des leuchtenden Zeichens beraubt, wird vom Sturm an die Felsen des Ufers geschleudert. Hero, durch die Liebe zum Weibe gereift, bekennt laut und offen ihre Herzensneigung. Im Übermaß des Schmerzes bricht ihr Herz. Leblos sinkt sie aus der Dienerin Armen, die sie stützten.

Wie Des Meeres und der Liebe Wellen ward auch Der Traum ein Leben zwar jetzt erst vollendet, aber seine Entstehung lag viele Jahre zurück. Begonnen ward das Stück 1817, neu aufgenommen 1829, vollendet 1831, aufgeführt 1834. Stilistisch genommen gehört das Drama in die Nähe der Ahnfrau: Vorherrschen der Handlung, Zurücktreten der Charakteristik, Überstürzen der Ereignisse, Vorwalten der Fantasie. Hauptquelle war eine Erzählung Voltaires: Le Blanc et le Noir. Mit Calderons einen ähnlichen Titel tragenden Stück: Das Leben, ein Traum hat Grillparzers Märchendrama allein den Gedanken der Nichtigkeit des irdischen Glücks und Ruhms gemeinsam.

Wir werden ins Morgenland, in die Steppen von Samarkand geführt. Bei dem friedlichen Landmann Massud und dessen Tochter Mirza lebt Rustan, ein feuriger und ehrgeiziger Jüngling. Der Negersklave Zanga stachelt dessen Sehnsucht an, in weiter Ferne Abenteuer aufzusuchen. Entschlossen, am Morgen zu diesem Zweck aufzubrechen, schlummert Rustan unter den Klängen eines Liedes, daß alles Schatten und nur die Gedanken wahr seien, in der Hütte seines Oheims ein. Er erlebt nun im Traum ein von wüstem Ehrgeiz erfülltes Menschendasein, das sich mit unheimlicher Schnelligkeit abwickelt. Rustan wird — das alles träumt er — als Retter des Königs geehrt, obschon in Wahrheit ein anderer die Rettung ausgeführt hat. Dieser, der „Mann vom Felsen", heischt seinen Lohn; Rustan ermordet ihn; aber ein Dolch verrät, daß er der Mörder ist. Inzwischen hat Rustan die Gunst der schönen Königstochter Gülnare gewonnen; er schreitet von Verbrechen zu Verbrechen, der König stirbt an Gift, Rustan wird sein Nachfolger, aber ein Aufruhr bricht gegen ihn aus, ein schmählicher Untergang von Henkershand scheint ihm bevorzustehen, nichts bleibt ihm übrig, als sich in den Strom zu stürzen. Da erwacht Rustan. Draußen ertönt die Weise von vorher; er erkennt, wessen er fähig wäre, wenn die durchlebten Schicksale nicht Traum, sondern Wirklichkeit gewesen wären. Erschüttert und von seinem Verlangen nach Glanz und Macht geheilt, will Rustan nun in der friedlichen Hütte, an Mirzas Seite ein reineres Glück suchen. „Eines nur ist Glück hienieden! Eins: des Innern stiller Frieden und die schuldbefreite Brust!"

1838 ward das Lustspiel: Weh dem, der lügt aufgeführt. Der Stoff ist aus Gregor von Tours geschöpft, seine Behandlung ist höchst humorvoll, das Stück liefert den Beweis, daß der Dichter auch für das Lustspiel reich veranlagt war, aber eine dramatische Wirkung wohnt dem Stück nicht inne.

Der fromme Bischof Gregor erkennt in der Lüge den Urquell alles Bösen: „Weh dem, der lügt!" Er macht es dem liebenswürdigen, gewandten, jungen Koch Leon, der des Bischofs Neffen Atalus aus der Gefangenschaft des heidnischen Grafen Kattwald vom Rheingau befreien will, zur Pflicht, nie dabei zu lügen und zu täuschen. Mit köstlichem Humor tut dies Leon, indem er in der Gewißheit, daß man ihm nicht glauben werde, allen Leuten stets die Wahrheit sagt. So kehrt er mit Atalus und Edrita, der Tochter des Grafen Kattwald, glücklich zurück. Der fromme

Bischof schließt seinen befreiten Neffen an die Brust. Er sieht ein, daß das Rätsel dieser verworrenen Welt nur schwer zu deuten ist. Alle sind stolz darauf, die Wahrheit zu reden und alle belügen sich und die anderen: „Das Unkraut, merk' ich, rottet man nicht aus. Glück auf! wächst nur der Weizen etwa drüber!"

Das Stück wurde abgelehnt, ausgezischt. Grillparzer nahm sich diese Niederlage sehr zu Herzen. Das Wiener Publikum, das bei der Vorstellung zischte, verdiente gar nicht, daß der Dichter seinem Urteil so hohen Wert beimaß. Grillparzer schrieb fortan nur für sich, nicht mehr für die Welt. Doch ist es ein Irrtum zu glauben, daß er durch die Niederlage von Weh dem, der lügt so verbittert worden sei, daß er nur noch wenig produziert habe: Grillparzer hörte zu schaffen auf, weil seine Schaffenskraft allmählich versiegte.

Die Zeit des Ausklangs. Grillparzer schrieb in seiner Spätzeit viele bittere Epigramme, die er aber weislich für sich behielt. Auch die drei Dramen seiner Spätzeit bewahrte er im Pult. In seinem Testament bestimmte er, daß diese Werke nach seinem Tod verbrannt werden sollten. Trotzdem hob er die Handschriften sorgfältig auf. 1847 erschien eine Novelle: Der arme Spielmann, Grillparzers beste Leistung auf dem Gebiet der Erzählung; 1828 war bereits die Novelle Das Kloster bei Sendomir erschienen, die Gerhart Hauptmann siebzig Jahre später zu einem Drama Elga umgestaltete. In Grillparzers letzten Stücken überwog das Gedankenhafte, Beschauliche. Die Komposition wurde lockerer. Das Drama: Ein Bruderzwist in Habsburg, 1824 geplant, 1850 beendet, enthielt Grillparzers individuellste Figur, Kaiser Rudolf den Zweiten, einen Charakter von ahnungsvoller Unschlüssigkeit. Das Stück ist als Tragödie der Willensschwäche zu bezeichnen. Libussa, ebenfalls ein Plan aus den Jahren 1819 bis 1831, ist die Tragödie der göttergleichen Frau, die ihrem überirdischen Beruf untreu wird und die am Mann zu Grunde geht, so edel und tüchtig dieser auch ist. Zwei tragisch gefärbte Akte rahmen die drei mittleren, lustspielmäßigen Akte ein. Die Jüdin von Toledo, 1824 geplant, nach 1850 vollendet, ist die Entwicklungsgeschichte eines edlen Fürsten, der aus Irrtum und Schuld sich selber findet.

Die Ursachen des frühen Versiegens der Dichterkraft. Als Grillparzer im Jahr 1817 auftrat, war gleich sein erstes Werk Die Ahnfrau von hinreißender Wirkung. Noch immer hatte Schiller keinen würdigen Nachfolger gefunden: Kleist war unbekannt und verkannt gestorben, Körner hatte nichts Bleibendes geschaffen, Tieck und Werner waren zu romantisch, Kotzebue, Iffland und Müllner nur flüchtig glänzende Berühmtheiten des Tages. So trat denn Grillparzer als ein echter und tiefer Dichter, als ein groß veranlagter Dramatiker fast blendend hervor. Eine Zeitlang schien es Wahrheit zu sein, was Grillparzer von sich selber sagte, als er in Weimar von einem Besuch bei Goethe zurückkehrte: nach Goethe und Schiller komme unter wohlbemessenem Abstande doch Grillparzer.

Dem glänzenden Anfang seiner dichterischen Laufbahn entsprach, wie wir sahen, das Ende nur wenig. Wenn Grillparzers Schaffen schon in seinem vierzigsten Jahre stockt, wenn die Kompositionen seiner späteren, mühsam vollendeten Dramen nicht auf der Höhe seiner früheren Stücke stehen, sondern diesen Mangel nur durch die feinste Charakteristik verhüllen, so lag der Grund hierfür nicht bloß in den Zensurschwierigkeiten und den theatralischen Enttäuschungen. Gewiß

haben die politischen Zustände, die Hemmungen der Zensur bei Ottokar, die Aktenarbeit im Hofarchiv den Dichter gedrückt, aber sie haben es doch nicht allein verschuldet, wenn Grillparzer nicht zu seiner vollen Bedeutung gelangt ist. Vielmehr besaß Grillparzer eine Schwäche des Charakters, die wohl die Hauptschuld an dem stillen Versiegen seines Talentes trägt. Sein menschlicher Charakter — von diesem verraten seine Dramen weniger als seine Selbstbiographie, seine Gedichte und Epigramme — sein menschlicher Charakter war eine Mischung von scheinbar unvereinbaren Gegensätzen. Unter einer kalten Außenseite verbarg sich eine keusche Innerlichkeit, die es aber vermied, sich in Kraft und Tat umzusetzen. Sein dichterischer Charakter ist von ihm selbst treffend geschildert worden; er sei, sagt er, ein Dichter von überstürzender Fantasie und gleichzeitig ein kalter Verstandesmensch. Diese Gegensätze hat Grillparzer nicht ausgeglichen. Seine poetischen Anlagen, so bedeutend sie waren, litten unter der Laßheit des Charakters, nicht weniger auch unter der vererbten verhängnisvollen Anlage zur Schwermut und zur selbstquälerischen Grübelei.

Michael Bernays hat vielleicht für immer das abschließende Wort über ihn gefunden: „Der eigentliche Hauptfehler, aus dem alle anderen Mängel entspringen, steckt in ihm selbst; er selbst, der östreichische Poet der Restaurationszeit, hat nichts Ganzes aus sich machen können, es bleibt in seinem inneren Wesen ein Bruch zurück. Dafür hat die Nation einen feinen Instinkt, sie verlangt einen ganzen Mann und nimmt mit einer minder reich angelegten Künstlernatur vorlieb, wenn diese nur in ihrem Kreise sich als gesund, als eine ungebrochene Einheit darstellt."

Die Dichtung der Befreiungskriege

Das nationale Unglück in den Jahren vom Luneviller Frieden bis zu dem Heereszug Napoleons nach Rußland brachte Deutschland nicht allein politisch an den Rand des Verderbens, zertrümmerte nicht bloß das Reich, stürzte unser Volk nicht bloß in eine Abhängigkeit, wie es noch nie eine ähnliche kennen gelernt hatte, sondern die napoleonische Gewaltherrschaft ließ auch eine Zeitlang die Möglichkeit zu, daß die aus tausend Wunden blutende Nation sich in ohnmächtige Stämme auflöse und daß die deutsche Literatur und Sprache aufs neue in Abhängigkeit von den Fremden gelange. Es mangelte indessen nicht an Kräften, das Äußerste von Deutschland abzuwenden und eine Wiedergeburt des Vaterlandes herbeizuführen. Nur wenige Namen seien hier genannt. Da waren die Männer des Schwertes: der kühne Blücher, der geniale Scharnhorst, der edle Gneisenau, der eiserne York, der schnelle Bülow. Neben ihnen die Staatsmänner: der verdienstvolle Minister von Hardenberg und der große Freiherr vom Stein — „des Guten Grundstein, des Bösen Eckstein, der Deutschen Edelstein." Aber nicht materielle Gewalt allein oder vornehmlich hat die Befreiung herbeigeführt und Deutschlands winterharten Fluren den Völkerfrühling gebracht. „Habt ihr nichts als Fäuste", rief E. M. Arndt den Kampfglühenden zu, „so wisset, durch bloße Fäuste wird diese Welt weder befreit noch bezwungen. Gerechtigkeit, Wahrheit, Freiheit, Menschlichkeit, diese idealen Kräfte müssen der schrankenlosen Gewaltherrschaft entgegengestellt werden." Hier dürfen die Dichter und Denker ihren Teil am Ruhm der Wiedergeburt

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF

Deutschlands fordern. Vorbereitend haben Kant und Schiller gewirkt, obschon beide den Befreiungskampf nicht mehr sahen: Kant mit seiner ehernen Pflichtenlehre, Schiller mit seinen Dramen und deren Ideen von Freiheit und Vaterlandsliebe. Vorbereitend haben auch die jüngeren Romantiker Arnim, Brentano und die Grimms gewirkt, indem sie den nationalen Stolz auf unsere alten Lieder- und Sagenschätze entfachten und unser Volk mit Sehnsucht nach der großen Vergangenheit erfüllten. Josef Görres schrieb flammende Zeitungsartikel; der Turnvater F. L. Jahn war weniger durch seine schriftstellerischen Leistungen (Deutsches Volkstum, Deutsche Turnkunst) als durch die Entschiedenheit, mit der er für den Befreiungskampf eintrat, von großem Einfluß auf die Jugend.

Kleist und Fichte

Den Dichtern der Befreiungskriege schritt Heinrich von Kleist voran, der erste große politische Dichter, der nach Gleim und Klopstock wieder patriotische Klänge ertönen ließ. Seine vaterländische Dichtung war, zumal in der Hermannsschlacht, eine Dichtung des Hasses, sah er doch nur die Tage der Demütigung. Künstlerisch zu verstehen ist das Drama nur als große haßerfüllte Tendenzdichtung gegen die französischen Überwinder. Von Kleists Gedichten seien folgende hervorgehoben: Das Kriegslied der Deutschen, An Palafox, An Erzherzog Karl, das Sonett an die Königin von Preußen (Erwäg' ich, wie in jenen Schreckenstagen) und der mächtige Kriegshymnus: Germania an ihre Kinder (Die des Mains Regionen, die der Elbe heit're Au'n). In diesem Gedicht findet sich das furchtbare Wort gegen Napoleon: „Schlagt ihn tot! Das Weltgericht fragt euch nach den Gründen nicht." In gedrungener, echt Kleistscher Prosa, und zwar in Frage- und Antwortspiel ist Kleists Katechismus der Deutschen geschrieben, ein Buch, das die Religion der Ehre, der Freiheit und der Rache predigte.

Mannhaft hielt der Philosoph Johann Gottlieb Fichte im Winter 1807 bis 1808 in dem von Franzosen besetzten Berlin die 14 Reden an die deutsche Nation, angeblich über die Verbesserung der Erziehung, ohne daß die Franzosen merkten, gegen wen sich die Reden eigentlich wendeten. Auch die preußische Zensur machte erhebliche Schwierigkeiten. Fichte setzte im Jahr 1813 die Reden in den Vorlesungen über den Begriff des wahrhaften Krieges fort. Er trat, da sich seine Absicht, als Feldprediger mit in den Krieg zu ziehen, nicht verwirklichen ließ, wenigstens in den Landsturm ein. In den Reden an die deutsche Nation wehte eine heldenhafte Auffassung von dem Beruf des deutschen Volkes, daher erzielten sie auch mit ihren Feuerworten die tiefste Wirkung. Die Reden erschienen fast gleichzeitig mit dem ersten Teil des Faust. In ihnen kam das Wort „Franzosen" so wenig wie das Wort „Preußen" vor, trotzdem die Beziehung auf beide oft greifbar deutlich war. Als einziges Merkmal des Deutschtums wollte Fichte die Gesinnung gelten lassen; er sprach das männlich herbe Wort aus: „Wir müssen werden, was wir ohnedies sein sollten, Deutsche. Wir müssen, um es mit einem Wort zu sagen, uns Charakter anschaffen; denn Charakter haben und deutsch sein ist ohne Zweifel gleichbedeutend." Hier einige andere Stellen: „Wie ein Volk aufgehört hat, sich selbst zu regieren, ist es eben auch schuldig, seine Sprache aufzugeben und mit den Überwindern zusammenzufließen." „Denket, daß in meine Stimme sich mischen die Stimmen Eurer Ahnen aus der grauen Vorwelt, die mit ihren

Leibern sich entgegengestemmt haben der heranströmenden römischen Weltherrschaft, die mit ihrem Blut erkämpft haben die Unabhängigkeit der Berge, Ebenen und Ströme, welche unter Euch den Fremden zur Beute geworden sind." Die Sprache war von persönlicher Wucht, durchaus nicht immer meisterhaft, sondern oft gezwungen, aber stets großartig und hochgemut. Die Reden wendeten sich beschwörend an die deutschen Jünglinge, an die Greise, an die Geschäftsleute, an die Denker, Gelehrten und Schriftsteller, an die deutschen Fürsten, an alle Deutschen insgesamt. Sie schließen mit den Worten: „Wenn ihr versinkt, so versinkt die ganze Menschheit mit, ohne Hoffnung einer einstigen Wiederherstellung."

Arndt

Wandelte Fichte oft auf weltentrückten Höhen des Gedankens, so bewegte sich Ernst Moritz Arndt mit Rüstigkeit durchaus auf dem Boden des praktischen Lebens.

Als schwedischer Untertan, als Sohn eines freigegebenen Leibeigenen wurde einer der freiesten und adligsten deutschen Männer, Ernst Moritz Arndt, 1769 in Schoritz auf Rügen geboren. Sein Großvater war Schäfer, sein Urgroßvater schwedischer Unteroffizier gewesen. In Wind und Wetter wuchs Arndt frisch und kernhaft heran. Er studierte in Greifswald und Jena, wo ihn besonders Fichte fesselte, Theologie, war dann Hauslehrer bei dem rügenschen Pastor Kosegarten, dem Dichter der Jukunde, in Altenkirchen auf Wittow. Da Arndt kein Stuben- und Büchermensch sein wollte, entsagte er dem geistlichen Stande und wanderte durch Deutschland, Ungarn, Italien und Frankreich; 1806 wurde er Professor für Geschichte in Greifswald. Erst durch die napoleonischen Unglücksjahre wurde aus dem als Schweden geborenen Arndt ein gut deutscher und preußischer Patriot. Voll glühenden Hasses gegen Napoleon schrieb Arndt damals den ersten Band seiner bedeutendsten Prosaschrift: Der Geist der Zeit. Vor französischen Häschern floh Arndt nach Schweden. Von dort kehrte er 1809 in die Heimat zurück; er fand Schill und Andreas Hofer tot, Stein war geächtet, ein demütigender Friede geschlossen. Da entstand im Jahr 1810 Arndts erstes deutsches Vaterlandslied. Da er nirgends sicher war, ging er 1812 nach Petersburg zum Freiherrn vom Stein. Im Dienste des dortigen deutschen Ausschusses suchte Arndt als Tagesschriftsteller durch Flugschriften die öffentliche Meinung in Deutschland zum Widerstand gegen Napoleon zu entflammen. Mit dem Freiherrn vom Stein (Meine Wanderungen und Wandlungen mit dem Reichsfreiherrn vom Stein) kehrte er 1813 ins Vaterland zurück, zunächst nach Königsberg, dann nach Dresden. Nach der Schlacht bei Leipzig schrieb er in der eroberten Stadt die charakteristische Flugschrift: Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze. Nach glücklich geschlossenem Frieden schienen für Arndt stillere Tage zu kommen; er wurde 1818 Professor in Bonn und verheiratete sich mit der Schwester des berühmten Theologen Nanna Schleiermacher. Aber gar bald erschien Arndt, der Treueste der Treuen, der eigenen Regierung, die die Rückkehr zu veralteten Zuständen wollte, verdächtig: hatte er doch im vierten Teil seines Buches Der Geist der Zeit seine Stimme für Verfassung und Freiheit laut erhoben. Die preußische Regierung beschlagnahmte seine Papiere, ja sie verbot sogar seine Vorlesungen. In einem jahrelangen Prozeß wurde Arndts Freudigkeit gebrochen, seine Ehre in den Augen der Welt vernichtet. In diesen kummervollen Jahren verstummte auch Arndts Dichtung. Zwanzig Jahre lebte er in unfreiwilliger Muße in Bonn. Eine der ersten Regierungshandlungen Friedrich Wilhelms des Vierten war, Arndt in sein Amt 1840 wieder einzusetzen. Acht Jahre später wurde Arndt Mitglied der Nationalversammlung in Frankfurt, wo er zu der erbkaiserlichen Partei gehörte, die die Einigung Deutschlands unter Führung Preußens anstrebte. Es beugte ihn tief, daß das Haus Hohenzollern damals die Annahme der deutschen Kaiserkrone aus den Händen der Nation verweigerte. Der edle Mann entschlief 1860 mehr als neunzigjährig. Auf dem alten Zoll in Bonn erhebt sich sein Denkmal in Erz; auf dem Rugard in Rügen ragt ein Arndt-Turm empor.

Prosaschriften: Der Geist der Zeit, Arndts Hauptwerk, die ersten drei Bände 1807, 1809 und 1813, wenden sich gegen den äußeren Feind Napoleon; der vierte Band 1818 bekämpft den inneren Feind, den Rückschritt und die Unterdrückung des freien Geistes. — Erinnerungen aus dem äußeren Leben. — Märchen und Jugenderinnerungen 1818 bis 1845. — Meine Wanderungen und Wandlungen mit dem Reichsfreiherrn vom Stein.

Kleine patriotische Flugschriften: Was bedeutet Landwehr und Landsturm? — Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann. — Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze.

Dichtungen: Lieder für Deutsche 1813. — Kriegslieder der Deutschen. — Lob deutscher Helden. — Deutsche Wehrlieder (alle aus dem Jahr 1814). Vollständige Ausgabe der Gedichte letzter Hand 1860.

Patriotische Lieder aus den Befreiungskriegen: Schlachtgesang (Zu den Waffen! Zu den Waffen! Als Männer hat uns Gott geschaffen), Vor der Schlacht (Frisch auf, ihr deutschen Scharen! Frisch auf zum heil'gen Krieg), Gebet bei der Wehrhaftmachung eines deutschen Jünglings (Betet Männer — denn ein Jüngling kniet — daß sein Herz, sein Eisen heilig werde), Des Deutschen Vaterland (Was ist des Deutschen Vaterland? Ist's Preußenland, ist's Schwabenland?), Vaterlandslied (Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte, drum gab er Säbel, Schwert und Spieß dem Mann in seine Rechte), Deutscher Trost (Deutsches Herz, verzage nicht, tu was dein Gewissen spricht), Wer ist ein Mann? (Wer beten kann und Gott dem Herrn vertraut), Die Leipziger Schlacht (Wo kommst du her in dem roten Kleid? Und färbst das Gras auf dem grünen Plan? Ich komm' aus blutigem Männerstreit, ich komme rot von der Ehrenbahn), Das Lied vom Schill (Es zog aus Berlin ein tapfrer Held, er führte sechshundert Reiter ins Feld), Das Lied vom Feldmarschall (Was blasen die Trompeten? Husaren, heraus! Es reitet der Feldmarschall im fliegenden Saus), Das Lied vom Stein (Wo zu des Rheines heil'gen Wogen die Lahn in bunten Ufern rauscht, da ist ein Adler aufgeflogen), Bundeslied (Sind wir vereint zur guten Stunde, wir starker, deutscher Männerchor).

Patriotische Gedichte aus späterer Zeit: Warum ruf' ich? (Und rufst du immer Vaterland und Freiheit? Will das Herz nicht rasten? Und doch wie bald umrollt der Sand des Grabes deinen Leichenkasten), Als Thiers die Wälschen aufgerührt hatte, Herbstmond 1841 (Und brauset der Sturmwind des Krieges heran und wollen die Wälschen ihn haben, so sammle, mein Deutschland, dich stark wie ein Mann).

Geistliche Lieder: Ich weiß, woran ich glaube. — Dich Geist der Wahrheit, Geist der Kraft. — Ich glaub' an dich, du höchster Geist, der Liebe ist und Liebe heißt.

Andere Gedichte: Das Feuerlied (Aus Feuer ist der Geist geschaffen, drum schenkt mir süßes Feuer ein), Der grüne Wald (O der süße grüne Wald, wo mir einst in Wonne klangen), Ballade (Und die Sonne machte den weiten Ritt um die Welt und die Sternlein sprachen: wir reisen mit), Grablied (Geht nun hin und grabt mein Grab, denn ich bin des Wanderns müde).

Arndt war kein großer Dichter; andere übertreffen ihn an Gedankenreichtum, an sprachlicher und künstlerischer Schönheit, aber er war weitaus der wichtigste und größte unserer Dichter aus den Befreiungskriegen, und zwar beruhte Arndts Größe in seinem Charakter. Er war ein frommer Christ, ein schlichter kraftvoller Mann aus dem Volke, von glühender Vaterlandsliebe, der das, was er wollte, stets ganz wollte und dessen Streben darauf ging, Deutschlands nationale Erneuerung herbeizuführen. Arndt hat sein Leben lang gekämpft: für die verfassungsmäßige Freiheit im Innern, für die deutsche Einheit nach Außen. Im edlen Kampf fühlte sich Arndt am wohlsten, kein äußerer Vorteil konnte ihn locken, keine Gefahr ihn vom Wege des Rechtes abschrecken: sein tiefsittlicher Charakter besaß im höchsten Grade den Mut der Überzeugung. Selbst seine Feinde mußten anerkennen, daß dieser Mann ein Gefäß sei, das stets mit dem lautersten Inhalt gefüllt war. Grimmig entbrannte während des Befreiungskampfes sein Haß gegen Napoleon, furchtbar war späterhin sein Zorn gegen die, welche dem Volk die schwer errungenen und feierlich versprochenen Rechte nach 1815 vorenthalten wollten. Aber dieser eiserne Mann besaß auch mildere Seiten:

neben der elementaren Kraft welche Zartheit, neben dem Zorn welche Liebe, neben dem Feuer welche Besonnenheit! Mit unauslöschlicher Dankbarkeit wird sich unser Volk stets an diesem kraftvollsten, freiesten patriotischen Dichter erfreuen und aufrichten.

Wie Arndt gelebt, so hat er auch gedichtet. Seine ersten Gedichte (1803) waren unbedeutend, erst in der Not des Vaterlandes ist Arndts eigenste Poesie erwacht und hat alles Nachgeahmte (von Klopstock und den Anakreontikern) abgetan. Arndt traf in seinen patriotischen Liedern mit der Schwungkraft des Handelnden den Ton, den der große Augenblick forderte. Als Dichter ist er kühn im Rhythmus, hinreißend zur Liebe wie zum Haß. In dem Kampf gegen Napoleon sah er wie Kleist einen Kampf zwischen Licht und Finsternis, in dem die Welt des Lichts den Sieg behalten muß. Erwähnt mag werden, daß sein bekanntestes Lied: Was ist des Deutschen Vaterland eine seiner schwächeren Leistungen ist und mit seinen ermüdenden Fragen kaum einen hohen Kunstwert besitzt; aber dieses Lied war ein halbes Jahrhundert das Sehnsuchtslied für alle, die Deutschlands Einigung erstrebten.

Mehr jedoch als in den Liedern ist Arndts Bedeutung in seinen patriotischen Prosaschriften zu suchen. Der Geist der Zeit gehört zu dem kräftigsten und erweckungsreichsten, was jemals aus einer deutschen Feder geflossen ist. Die ersten drei Bände sind, wie schon erwähnt, gegen Napoleon gerichtet. In der Zeit der Not des Vaterlandes ist für Arndt der Patriotismus die höchste Erscheinung der christlichen Religion.

> „Das ist die höchste Religion, zu siegen oder zu sterben für Gerechtigkeit und Wahrheit, zu siegen oder zu sterben für die heilige Sache der Menschheit, die durch alle Tyrannei in Lastern und Schanden untergeht. Das ist die höchste Religion, das Vaterland lieber zu haben als Herren und Fürsten, als Väter und Mütter, als Weiber und Kinder. Das ist die höchste Religion, seinen Enkeln einen ehrlichen Namen, ein freies Land, einen stolzen Sinn zu hinterlassen. Das ist die höchste Religion, mit dem teuersten Blute zu bewahren, was durch das teuerste, freieste Blut der Väter erworben ward."

Weiterhin heißt es, an die Sprache Luthers gemahnend, in dem Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann:

> „Ihr sollt einander lieb und wert haben wie Brüder, alle die in deutscher Zunge reden, von der Ostsee bis zu den Alpen und von der Nordsee bis zum Niemenfluß, daß hinfort nicht mehr gehöret werde Österreich und Preußen, Bayern und Tirol, Sachsen und Westfalen, sondern Deutschland, deutsche Ehre, deutsche Freiheit, deutsche Tugend der allgemeine Klang sei und die Losung."

In der Schrift: Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze forderte Arndt, daß Frankreich bis zur französischen Sprachgrenze zurückgedrängt werden müsse:

> „Die verschiedenen Sprachen machen die natürliche Scheidewand der Völker und Länder, sie machen die großen innerlichen Verschiedenheiten der Völker, damit der Reiz und Kampf lebendiger Kräfte und Triebe entstehe, wodurch die Geister in Lebendigkeit erhalten werden; denn für die Übung der Geister ist das menschliche Geschlecht erschaffen."

Hier sei auch Gottfried Seumes gedacht, einer höchst charakteristischen, Arndt in mancher Hinsicht verwandten Persönlichkeit der Zeit vor den Befreiungskriegen. Seume war zwar einseitiger, eingeengter, hölzerner als der feurige Arndt, aber sehr wacker und mannhaft, als Mensch und Dichter ein

reiner Charakter von kraftvoller Tüchtigkeit. Wie Arndt und H. von Kleist wurde auch Seume aus einem träumenden Weltbürger ein tatkräftiger Patriot.

Sein Lebensgang war höchst wunderbar. Geboren 1763 in Poserna bei Weißenfels, in Knauthain bei Leipzig erzogen, studierte er in Leipzig, fiel auf einer Reise hessischen Werbern in die Hände und wurde mit einem hessischen Regiment vom damaligen Landgrafen nach Kanada verkauft, um im Solde der Engländer gegen die Nordamerikaner zu kämpfen. Nach seiner Rückkehr fiel er, der Freiheitsdurstige, wiederum und zwar preußischen Werbern in die Hände, diente gezwungen als gemeiner Soldat in Emden, entfloh zweimal und entging nur mühsam der Todesstrafe. Ein Bürger von Emden verschaffte ihm endlich die Möglichkeit, nach Leipzig zu gehen. In Grimma wurde Seume Korrektor in einer Druckerei. Als er sich einige Mittel gespart hatte, trat er von Grimma im Winter 1801 eine Fußreise nach dem Süden an. Er wanderte nach Syrakus und von da über die Schweiz und Paris zurück. Später reiste er ebenfalls zu Fuß über Moskau und Petersburg nach Schweden. Er starb 1810 in Teplitz.

Reisebeschreibungen: Spaziergang nach Syrakus 1802. Mein Sommer im Jahr 1805. Selbstbiographie: Mein Leben, fortgesetzt von Clodius 1813.
Gedichte: Der Wilde (Ein Kanadier, der Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte). Freiheitslied: An das deutsche Volk 1810.

Die Mehrzahl der Seumeschen Gedichte leidet unter einer allzu großen Länge, ihre Sprache ist meist hart, ihr Inhalt oft bitter, aber die nationale und sittliche Gesinnung des Dichters ist unverkennbar. Fortlebt von ihm eigentlich nur das Gedicht: Der Wilde.

Körner

Die begeisternde Wirkung Arndts und anderer Männer auf die Blüte der Jugend und des Hörsaals blieb nicht aus. Die Jugend fühlte, daß in dem nahenden Befreiungskrieg das geistige Erbe unserer großen Ahnen auf dem Spiele stehe. Überall waren Vertreter dieser Jugend zu finden, nirgends aber so zahlreich wie in den Lützowschen Freischaren. Hier war der Student der Nebenmann des jungen Geistlichen, hier fanden sich Ärzte, Künstler, Professoren, Naturforscher, Gelehrte und zum Teil schon hochgestellte Beamte zusammen. Die Freischar war die Poesie des Heeres, und so hat sie denn auch den Dichter des Kampfes in ihrem Schoße getragen: Theodor Körner. Ein schönes, beneidenswertes Leben hat er gelebt.

Die Geburt Karl Theodor Körners, 1791 in Dresden, wurde von keinem Geringeren als Schiller freudig begrüßt. Schiller hatte einst in dem gastlichen, die edle und freie Bildung des 18. Jahrhunderts widerspiegelnden Haus des kursächsischen Appellationsgerichtsrates Gottfried Körner eine Zuflucht gefunden und in Dresden und auf dem Körnerschen Weinberg in Loschwitz am Don Carlos gearbeitet. Schillers Briefwechsel mit Körner ist ein unvergängliches Denkmal von beider Freundschaft und von Körners (des Vaters) philosophischer und künstlerischer Bildung. Der Vater Gottfried Körner überragt, wie bemerkt sei, geistig seinen berühmten Sohn bei weitem. Zu den Freunden des Hauses zählten außer Schiller Männer wie Goethe, Humboldt, Mozart, Kleist, Novalis und Friedrich Schlegel.

Der frühreife, talentvolle Knabe wurde von den Eltern aufs sorgfältigste erzogen. Sein Rufname war Karl, erst später nannte er sich als Dichter Theodor. Er besuchte die Kreuzschule seiner Vaterstadt, dann die Akademie in Freiberg, um Bergwissenschaften zu studieren, für die man in romantischer Zeit eine große Vorliebe hatte. In brausender Jugendkraft stürzte er sich dann ins studentische Leben Leipzigs, trieb aber hier die Burschenherrlichkeit weiter, als es die akademischen Behörden für gut fanden, so daß er die Universität verlassen mußte; bald ereilte ihn auch die Relegation. Um jeden Rückfall in die wüste Leipziger Grundstimmung zu vermeiden, ging Theodor 1811 nach Wien, von wo er seinem Vater mit-

teilte, daß er die Poesie als Lebensberuf erwählt habe. Kleinere Stücke machten Körners Namen rasch bekannt; er verlobte sich 1812 mit Toni Adamberger, einer Schauspielerin des Burgtheaters, und wurde als Nachfolger Kotzebues zum K. K. Hoftheaterdichter ernannt. Auch die Aussicht winkte ihm, in Weimar unter Goethes Augen seine künstlerische Bildung zu vollenden. Dennoch trieb ihn eine innere Stimme 1813 zu den Fahnen, und entschlossen ließ er alles zurück, was ihn halten wollte; den ersten Platz in seinem Herzen hatte das Vaterland.

Schon im Januar 1813 hatte Körner seinem Vater angedeutet, daß ein großer Augenblick seines Lebens heranrücke; im Februar erscholl der Aufruf des Königs von Preußen zur Bildung von freiwilligen Jägerkorps. Körner bat seinen Vater, ihn Soldat werden zu lassen, er wolle nicht in feiger Begeisterung seinen siegenden Brüdern seinen Jubel nachleiern. Und der echt deutschgesinnte charaktervolle Vater, in dem wir wohl denjenigen zu erblicken haben, der dem Sohn Deutschtum und Vaterlandsliebe eingeprägt hatte, schrieb zurück: „Wir beide sind ganz Eines Sinnes.“ So verließ der Sohn im März 1813 Wien und trat in Breslau in das Freikorps des Majors von Lützow ein. In der Kirche zu Rogau am Zobten wurde die Freischar eingesegnet. Zu ihr gehörten u. a.: Friedrich Ludwig Jahn, Karl Friedrich Friesen, das Vorbild ritterlicher Kraft und Schönheit, Josef von Eichendorff, Varnhagen von Ense, die verkleidete kühne Eleonore Prohaska. Körner wurde bald zum Leutnant gewählt und der Adjutant Lützows. In Sachsen, dessen König mit Napoleon verbündet war, galt Körner als Deserteur. Bei einem kühnen Streifzug wurde er in dem Gefecht bei Kitzen in der Nähe von Leipzig von Rheinbundtruppen schwer verwundet. Mühsam entkam er in einen Wald („Die Wunde brennt, die bleichen Lippen beben“); aber treue Menschen pflegten ihn in Großzschocher bei Leipzig, und sobald es seine Verwundung irgend erlaubte, eilte er der Freischar nach. Er traf sie in Ratzeburg, von wo aus Major von Lützow Hamburg befreien helfen wollte. Am 24. August 1813 dichtete Körner sein letztes Lied, das Schwertlied. Am 26. August, als es sich um die Wegnahme eines französischen Proviantzuges handelte, traf ihn in der Morgenfrühe die tödliche Kugel, nahe bei einem Gehölz an der Landstraße, die von Gadebusch nach Schwerin führt. Die trauernden Kameraden brachten die Leiche nach dem Dorfe Wöbbelin, hier wurde sie unter einer der mächtigen Eichen eingesenkt. Dort erhebt sich jetzt ein Denkmal. Später wurden auch Theodors Vater, Mutter und Schwester dort begraben.

Lyrische Gedichte: Knospen 1810. Darin findet sich: Bergmannsleben (In das ew'ge Dunkel nieder steigt der Knappe, der Gebieter einer unterird'schen Welt).

Leyer und Schwert 1814. Darin: Lied zur feierlichen Einsegnung des preußischen Freikorps. Aufruf (Frisch auf, mein Volk! Die Flammenzeichen rauchen, hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht), Gebet während der Schlacht (Vater, ich rufe dich! Brüllend umwölkt mich der Dampf der Geschütze), Bundeslied vor der Schlacht (Ahnungsgrauend, todesmutig bricht der große Morgen an), Trost (Herz! laß dich nicht zerspalten durch Feindes List und Spott), Abschied vom Leben (Die Wunde brennt, die bleichen Lippen beben), Lützows wilde Jagd (Was glänzt dort vorm Walde im Sonnenschein? Hör's näher und näher brausen), Männer und Buben (Das Volk steht auf, der Sturm bricht los), Schwertlied (Du Schwert an meiner Linken, was soll dein heitres Blinken?).

Für Theodor Körners Freunde 1814. Theodor Körners poetischer Nachlaß 1815. Darin: Harras, der kühne Springer.

Dramen: Zriny 1812. Rosamunde 1812. Toni (nach Kleists Novelle: Die Verlobung in St. Domingo). Die Sühne. Hedwig.

Lustspiele und Possen: Die Braut. Der grüne Domino. Der Nachtwächter. Die Gouvernante.

Theodor Körner ist eine helle Jünglingsgestalt, auf die der Heldentod einen verklärenden Schein geworfen hat. Künstlerisch betrachtet, erhebt sich Körner nicht über den Durchschnitt der Dichter seiner Zeit, ja er ist fast überall von fremden Vorbildern abhängig. Literarische Bedeutung kommt unter seinen Werken nur den Kriegsliedern zu. Trotzdem ist und bleibt Körner eine ritterliche, warmherzige, jugendlich beschwingte Persönlichkeit; in ihm ist der deutsche Jüngling, der für seine

Ideale auch zu sterben weiß, für immer in einem leuchtenden Bilde festgehalten. In ihm erblickten mehrere Generationen die charakteristische Gestalt eines Dichters: halb Sänger, halb Ritter. Dennoch mangelten ihm Ursprünglichkeit und Tiefe; er empfand eine unwiderstehliche Lust, alles, was an anderen glänzend war, nachzuahmen, wobei ihm seine große Leichtigkeit im Schaffen zu Hilfe kam. Im ernsten Drama war er ein Nachahmer von Schiller (Zriny, Rosamunde) und Zacharias Werner (Die Sühne), während er im Lustspiel Kotzebue nachahmte, wenn auch zierlicher und reinlicher (Der Nachtwächter). Körners erste lyrische Gedichtsammlung Knospen blieb mit Recht völlig unbeachtet. Wirkliches Leben pulsierte erst in Leyer und Schwert. Diese Lieder, die auf kühnen Streifzügen, im Biwack, wo man nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hörte, entstanden sind, tragen die kräftigen Spuren ihres Ursprungs und werden bleiben, wenn alles andere von Körner vergessen ist. In Lützows wilder verwegener Jagd, fern von allem theatralischen Wesen, auf der Heide und im Walde, fand der bisher vom Glück fast Verwöhnte zum ersten Mal wahre Begeisterung und ernste Kraft. Die Veröffentlichung von Leyer und Schwert erlebte der Dichter nicht mehr. In seine Brieftasche schrieb er die Lieder, die ihm während des Feldzugs zuflossen. Diese vereinigte der Vater mit den anderen zwischen 1810 und 1812 entstandenen patriotischen Gedichten zu der Sammlung Leyer und Schwert. Viele Lieder davon komponierte Karl Maria von Weber. Die folgende, ebenfalls vom Vater veranstaltete Sammlung: Für Theodor Körners Freunde war nur für engere Kreise bestimmt, dagegen fand der Poetische Nachlaß außerordentliche Verbreitung und vollendete die Volkstümlichkeit des Heldenjünglings.

Bei Körners mehr nachempfindender als selbständig schaffender Natur war es unvermeidlich, daß er, dessen Vater der älteste Freund, der erste Herausgeber und Ordner der Werke Schillers gewesen, in dessen Bahnen wandelte und es von Jugend an als sein Lebensziel betrachtete, eine Tragödie im Stile Schillers zu schreiben. Das erste große Trauerspiel Körners Zriny hatte durch seinen Stoff, seine Sprache und seine effektvolle Handlung großen äußeren Erfolg.

Das Stück spielt im Jahr 1566 in Belgrad und Sigeth. 1. Aufzug: Der alternde Sultan Soliman will sein Leben mit einer großen Waffentat, der Eroberung Wiens krönen. In Belgrad hält er Kriegsrat und beschließt, die ungarische Grenzfestung Sigeth zu stürmen. 2. Aufzug: Zriny billigt den heimlichen Herzensbund zwischen dem jungen Hauptmann Juranitsch und seiner Tochter Helene. Zriny erhält vom Kaiser Befehl, auf keinen Ersatz zu hoffen, sondern die Festung bis aufs äußerste zu halten. Er und die Seinigen leisten darauf einen feierlichen Eid. 3. Aufzug: Der Sturm der Türken auf Sigeth wird abgeschlagen; der Großwesir bietet Zriny für die Übergabe der Festung das Königreich Kroatien vergeblich an. 4. Aufzug: Als das türkische Heer abermals geschlagen zurückweicht, bricht Sultan Soliman tot zusammen. In Sigeth, das sich nicht mehr lange halten kann, beschließen Zriny und die Seinen, zusammen zu sterben. 5. Aufzug: Gefaßt weihen sie sich dem Tode. Helene wird von Juranitsch getötet, die Männer fallen und Zrinys Gattin sprengt den Pulverturm in die Luft.

Im Grunde genommen war das Stück gänzlich undramatisch: Zriny erliegt einfach bei der Erfüllung seiner soldatischen Pflicht der Übermacht; ein Kampf im Innern der Personen fehlte durchaus. Die Charakteristik kam über Allgemeinheiten nicht hinaus. Aber in der kriegerischen Begeisterung der Ungarn gegen die Türken grollte bereits der Zorn gegen die Bedrücker Deutschlands, und dieser Umstand gab dem Drama seine große Wirkung.

Schenkendorf und andere Dichter

Tiefer und wahrer als Körner ist Max von Schenkendorf. Er gehörte zur Schar der jüngeren Romantiker und teilte mit ihnen die Schwärmerei für das Mittelalter; in seinen Liedern sehen wir eine merkwürdige Verquickung von Religion und Vaterlandsliebe. Ein größeres Werk hat er nicht geschaffen.

Max von Schenkendorf, geboren 1783 in Tilsit, lernte, da seine rechte Hand infolge eines Duells zerschossen war, mit der linken schreiben. Nach dem Brand von Moskau ging er ins russisch-preußische Hauptquartier und machte den Feldzug von 1813 im Generalstab mit. Er starb bald nach Beendigung des Krieges in jungen Jahren 1817. Sein Grab liegt in einer Schanze der Festung Koblenz.

Patriotische Gedichte: Freiheitslied (Freiheit, die ich meine), Soldatenmorgenlied (Erhebt euch von der Erde, ihr Schläfer, aus der Ruh'), Landsturmlied (Die Feuer sind entglommen), Erneuter Schwur (Wenn alle untreu werden, so bleib' ich dir doch treu), Auf Scharnhorsts Tod (In dem wilden Kriegestanze), Als der Sandwirt von Passeier Innsbruck hat mit Sturm genommen, Tedeum nach der Leipziger Schlacht (Herr Gott, dich loben wir, Herr Gott, wir danken dir).

Andere Gedichte: Muttersprache, Mutterlaut, wie so wonnesam, so traut. — Gottesstille, Sonntagsfrühe, Ruhe, die der Herr gebot. — Das Lied vom Rhein (Es klingt ein heller Klang). — Die deutschen Städte.

Von allen Dichtern des Jahres 1813 vertrat Schenkendorf am lebendigsten die Idee der Wiederaufrichtung des deutschen Kaisertums und der Rückeroberung von Straßburg und Elsaß. Er wollte nicht mehr ein Nord- oder Süddeutschland, sondern ein einiges deutsches Vaterland: Ein Volk, Ein Reich, Eine Sprache, Ein Gott. Dieser Zug war für Schenkendorf charakteristisch. Rückert nannte ihn deshalb den deutschen Kaiserherold. Schenkendorf wirkte gleich Josef von Eichendorff mit Wort und Schrift für die Erhaltung der Marienburg, eines der stolzesten Denkmäler deutscher Kunst. Seine Gedichte sind wohllautend und einfach, minder kraftvoll, aber poetischer und fantasievoller als die Arndts und Körners, ist er doch weit mehr Lyriker als diese. Seine geistlichen Lieder atmen Innigkeit und Wärme.

Mit Schenkendorf ist die Zahl der Dichter aus den Befreiungskriegen noch nicht erschöpft. Der einzige große süddeutsche Dichter der Kriegszeit, Friedrich Rückert, hätte am liebsten selbst mitgekämpft, doch vermochte seine geschwächte Gesundheit das Feldleben nicht zu ertragen und so unterblieb die Ausführung. Er dichtete die geharnischten Sonette, 32 an der Zahl und gab sie mit 12 Spott- und Ehrenliedern auf deutsche und französische Männer der Kriegszeit 1814 unter dem Titel: Deutsche Gedichte von Freimund Reimar heraus. Sie erschienen zwar zu spät, um volle Wirkung zu tun, gehören aber gedanklich zu den machtvollsten Gedichten dieser Zeit.

1. Sonett: Der Mann ist wacker, der, sein Pfund benutzend, zum Dienst des Vaterlands kehrt seine Kräfte. 3. Sonett: Was schmiedest du, Schmied? Wir schmieden Ketten! Ketten! 13. Sonett: Es steigt ein Geist, umhüllt von blankem Stahle, des Friedrichs Geist. 17. Sonett: Habt ihr gehört von jenem Pfahl der Schande. 22. Sonett: Wir schlingen unsre Händ' in einen Knoten, zum Himmel heben wir die Blick' und schwören.

So geben die geharnischten Sonette, von denen jedes für sich abgeschlossen ist, die zusammen aber eine Einheit bilden, eine Art von poetischer Geschichte des Befreiungskrieges. In den geharnischten Sonetten war die grimmigste Leidenschaft in die künstlichste Form gebracht, doch läßt sich nicht leugnen, daß sie das Gefühl nirgends unmittelbar ergreifen. Das Sonett ist sonst nur der Liebe, dem

anmutigen Spiel des Friedens gewidmet, hier aber trägt es eine klirrende Waffenrüstung und führt ein schneidendes Schwert. Ein Zwiespalt zwischen Inhalt und Form bleibt in Rückerts Sonetten bestehen. Von den kriegerischen Spott- und Ehrenliedern sind zu nennen das Lied vom General Vandamme, vom Marschall Ney, das Lied vom Marschall Vorwärts (Das ruft so laut), und das bekannteste von allen, das Lied von der Leipziger Schlacht (Kann denn kein Lied krachen mit Macht so laut). Auch in Rückerts Zeitgedichten finden sich zahlreiche patriotische Lieder.

Ein Waffengefährte Körners, als Kriegslyriker aber zu weichmütig, war Josef von Eichendorff. Er meldete sich 1813 ebenfalls bei dem Lützowschen Freikorps, da aber seine Abteilung nicht ins Feuer kam, so trat er bald aus der schwarzen Schar aus und in das stehende preußische Heer ein. Mit diesem machte Eichendorff den Einzug in Paris mit; 1816 kehrte er in die Heimat zurück. Eichendorff hat keine eigentlichen Kriegslieder geschrieben, dazu war seine Natur zu zart; es waren mehr weiche, stimmungsvolle Naturlieder, die einen Anhauch der kriegerischen Zeit tragen. Seine schönsten sind: Des Jägers Abschied (Wer hat dich, du schöner Wald), Abschied (O Täler weit, o Höhen), Die ernsthafte Fastnacht 1814 (Als Wittenberg mit Sturm genommen wurde).

Gleich den genannten Dichterjünglingen Körner, Schenkendorf und Eichendorff verließ auch ein reifer Mann, der als berühmter Dichter damals seinesgleichen suchte, Friedrich von Fouqué, Haus und Hof. Er war früher preußischer Offizier gewesen, hatte aber seit 1803 nur der Dichtkunst gelebt. Er war 1813 der erste in seinem Kreise, der sich beim Landrat als freiwilliger Jäger meldete; er führte etwa 70 Freiwillige aus Brandenburg nach Breslau. Tapfer kämpfte er bei Lützen, Bautzen und Leipzig, mußte aber, da der Feldzug seine Gesundheit erschüttert hatte, den Abschied nehmen und wurde von König Friedrich Wilhelm dem Dritten zum Major und Johanniterritter ernannt. Während Körner vornehmlich den Sturm der Begeisterung besungen hat, die aus dem Volk entstanden ist und die nach den Kronen nichts fragt, hat Fouqué, der weidliche Degen, getreu seiner feudalen Gesinnung, den König als Urheber des Befreiungskampfes verherrlicht. In seinem bekanntesten Kriegslied Frisch auf zum fröhlichen Jagen heißt es: „Der König hat gesprochen: Wo sind meine Jäger nun? — Da sind wir aufgebrochen, ein wackres Werk zu tun."

Einem größeren Dichter, Ludwig Uhland, war es versagt, Mitstreiter in dem Befreiungskampf zu sein. Als Württemberger befand er sich in der schlimmen Lage, daß seine eigenen Landsleute auf Napoleons Seite standen, während er Partei für die deutsche Sache ergriff. Uhland fühlte selbst, daß er nicht zu hohem Heldentum geboren sei, er stand daher als Dichter beobachtend beiseite. Von seinen Liedern sind zu nennen: An das Vaterland (Dir möcht' ich diese Lieder weih'n), Lied eines deutschen Sängers (Ich sang in vor'gen Tagen der Lieder mancherlei) und sein hellschmetterndes Vorwärts! fort und immer fort!

Nicht wenige der jüngeren Dichter, die später Ruhm erwarben, standen 1813 bis 1815 im Feld. So nahm Platen als bayrischer Unterleutnant am Feldzug von 1815 teil; Immermann, Ernst Schulze, Wilh. Müller und Wilibald Alexis waren Freiwillige des Jahres 1813. Außer Körner fielen von Dichtern im Befreiungskrieg Alexander von Blomberg bei der Einnahme von Berlin und

Christian Kühnau bei der Erstürmung von Lübnitz. Von den älteren sind als patriotische Dichter noch hervorzuheben: Friedrich von Stägemann, ein preußisch gesinnter Dichter von mittelmäßigem Talent (Kriegsgesänge aus den Jahren 1806 bis 1813), ferner der Östreicher Josef von Collin (Landwehrlieder 1809) und der alte Hainbunddichter Friedrich Leopold Graf zu Stolberg.

Auch der spätere König Ludwig der Erste von Bayern verdient hier Erwähnung. Er hegte schon in seinen frühesten Gedichten glühende Abneigung gegen den Korsen, der den „Teutschen" Sklavenketten schmiedete. Daher entbrannte Napoleons Grimm gegen ihn („Was hindert mich, daß ich diesen Prinzen erschießen lasse?"). Ludwigs Gedichte waren voll Gesinnung, aber ohne poetisches Talent; sie hatten etwas Angestrengtes und Gewaltsames. König Ludwig vereinte in der Walhalla bei Regensburg die Statuen und Büsten der großen deutschen Männer der Vergangenheit; er errichtete den feierlich ernsten Bau der Befreiungshalle bei Kehlheim zur Erinnerung an die große Zeit von 1813 bis 1815; er schmückte München mit herrlichen Sammlungen und Bauwerken und erwarb dadurch ein großes Verdienst um die deutsche Kunst.

In dieser gewaltigen, an Dichtern so reichen Zeit stand nur Einer, und zwar der größte deutsche Dichter scheinbar teilnahmlos beiseite. Goethe selbst sprach es gegen Eckermann aus, daß er (damals 64jährig) doch nicht in den Krieg habe ziehen können wie Körner, und daß es nie seine Sache gewesen sei, Empfindungen vorzutäuschen, die er nicht wirklich durchlebt habe. Er, den damals der Gedanke einer Weltliteratur angelegentlich beschäftigte, konnte die französische Nation nicht hassen, die doch zu den kultiviertesten der Erde gehört und der er einen Teil der eigenen Bildung verdankte. Auch die Begegnung mit Napoleon in Erfurt bei dem Fürstenkongreß 1808 hatte einen tiefen Eindruck in ihm hinterlassen. Mit Unmut vernahm der warmherzige Arndt von ihm das Wort: „O ihr Guten, schüttelt immer an euren Ketten, ihr werdet sie nicht zerbrechen, der Mann ist euch zu groß." Dennoch war Goethe ein Patriot in seinem Sinne: er sah in dem äußeren Sieg nicht ohne weiteres einen inneren Fortschritt, und er wollte ferner, daß Deutschland seine verloren gegangene politische Macht durch eine geistige Herrschaft ersetze. Dazu tat Goethe selbst den wichtigsten Schritt: in der Zeit der tiefsten Erniedrigung 1808 veröffentlichte er Faust ersten Teil. Die Aufnahme war begeistert. Goethe gab damit der deutschen Nation einen ihrer stolzesten Ruhmestitel und hat indirekt dadurch sehr stark auf das Nationalgefühl gewirkt. Daneben will es wenig besagen, wenn Goethe im Jahr 1814 das antikisierende Festspiel Des Epimenides Erwachen zur Feier des Sieges in Berlin dichtete. Es war reich an dichterischen Schönheiten und herrlichen Gedanken, blieb aber ohne Wirkung auf die Zeit. Napoleon wurde darin als der Dämon des Krieges, der List und Unterdrückung hingestellt; die früher verkannten Patrioten, die im tiefsten Schmerze mannhaft aushalten, wurden verherrlicht. Die Deutung ist nicht ganz sicher. Vielleicht ist Epimenides Goethe selbst, der Jugendfürst ist Blücher. Der Ansturm der Völker nach dem russischen Feldzug wird unter dem Bild einer Lawine geschildert, der Schluß preist Gottes Hilfe und das gelungene Befreiungswerk. Für das Blücherdenkmal in Rostock verfaßte Goethe die vielsagende Inschrift:

„In Harren und Krieg — In Sturz und Sieg — Bewußt und groß! — So riß er uns — Von Feinden los."

Nur allzu sehr behielt Goethe darin Recht, daß ein äußerer Sieg noch nicht einen inneren Fortschritt bedeute. Die großen Hoffnungen der Befreiungskriege gingen zum kleinsten Teil in Erfüllung. Die Sehnsucht nach der Wiederaufrichtung des Reiches, nach Verfassung und Freiheit blieb unerfüllt, das politische Leben des Volkes wurde mehr als je unterdrückt. Nur an den Universitäten hörte man noch die alte Begeisterung in den *Burschenschaftsliedern* fortklingen, so in den Liedern: Stoßt an! Jena soll leben (August von Binzer), Wir hatten gebauet ein stattliches Haus (Abschiedslied), Horcht auf, ihr Fürsten! Du Volk, horch' auf! (Das große Lied von Karl Follen), Wo Kraft und Mut in deutscher Seele flammen (Karl Hinkel) u. a.

Bald aber erschienen auch diese Lieder politisch verdächtig und wurden verboten. Eine dumpfe Stille, eine mut- und hoffnungslose Verstimmung beherrschte die Zeit zwischen 1815 und 1830.

Selbständige Talente ohne führende Bedeutung

Zacharias Werner

Zacharias Werner kam bis an die Grenze, wo sich romantische Kunstweise und volles dramatisches Leben miteinander hätten verbinden können. Er besaß ein ungewöhnlich starkes Bühnentalent, und er war, in gleicher Weise wie Grillparzer, viel zu bedeutend, als daß er als Schicksalsdramatiker abgetan werden dürfte. Das Gefühl, daß es sich bei Werner um eine außergewöhnliche Begabung handle, war bei den Zeitgenossen fast allgemein. Schiller faßte für Werners Talent Interesse, als er dessen Erstlingswerk Die Söhne des Tals gelesen hatte; Goethe fand den Dichter wunderlich bedeutend und interessant und führte zwei seiner Stücke in Weimar auf, bis endlich Werners „schiefe Religiosität" ihm gründlich mißfiel. Grillparzer meinte sogar, Werner sei der Berufene gewesen, um der dritte große dramatische Dichter der deutschen Bühne zu werden. Durch eigene wie durch fremde Schuld gingen Werners herrliche Anlagen zu Grunde.

Jugend. Zacharias Werner wurde 1768 in Königsberg als Protestant geboren. Es ging ihm ähnlich wie Grillparzer, der einen verschlossenen strengen Vater und eine nervös belastete Mutter hatte; auch Werners Mutter endete später in dem religiösen Wahn, die Mutter Gottes zu sein und den Heiland der Welt geboren zu haben. Sicher stammten von ihr die verhängnisvollen nervösen Anlagen des Sohnes. Die verkehrte Erziehung der Mutter tat das übrige; sie hielt auf äußere Andachtsübungen, ließ aber den Leidenschaften des Sohnes die Zügel schießen. Früh lernte er das Theater kennen. Theater und Kirche waren für den Knaben bald dasselbe. Werner studierte in Königsberg die Rechte. Als junger Mensch heiratete er nach zügellosem Leben eine verächtliche Person, kaufte ein Gut, erfuhr, daß sie ihn hintergehe und ließ sich von ihr scheiden. Er schloß ebenso leichtsinnig eine zweite Ehe, die ebenfalls auseinanderging. Er ward wiederum frei, verheiratete sich diesmal mit einem polnischen Schneidermädchen, das er nur einmal auf der Straße gesehen hatte und das nicht einmal deutsch sprach, während Werner kein Polnisch verstand. Diesmal hatte die Frau den Wunsch, sich scheiden zu lassen 1805. „Bei diesem Leben ist gleichwohl in seinen Ge-

dichten Religion und Glaube sein drittes Wort." Unter Religion ist schon der Katholizismus zu verstehen. Sinnlichkeit und Frömmlertum gingen Hand in Hand.

Sturm und Drang. 1802 steht Werner bereits unter romantischem Einfluß: Jakob Böhme, Tieck, Wackenroder und Schleiermacher waren namentlich auf ihn von Einfluß. Nur kurze Zeit füllte Werner ein Staatsamt in preußischen Diensten aus. Bei jedem Mäcen bettelte er um ein Jahresgehalt, angeblich, um der dramatischen Poesie leben zu können, in Wirklichkeit, um der Trägheit und Liederlichkeit zu frönen. Zach. Werner war ein Mensch, der von allen Seiten der Stützen bedurfte, der selbst aber niemand stützen wollte. Seine ausschweifende Lebensart begleitete er mit beständigen Gewissensbissen. Von 1801 bis 1804 lebte Werner in Königsberg am Krankenbett seiner Mutter; 1804 fleht er um ein Amt mit wenig Arbeit und gutem Auskommen: es gelte die Rettung der letzten Reste eines verunglückten Künstlerlebens. Er hatte große Pläne; er dachte an nichts geringeres, als nach Schillers Tod dessen Stellung auf dem deutschen Theater einzunehmen und die romantische Kunstlehre auf die Bühne zu verpflanzen. Doch kam er davon bald wieder ab. Nach seiner dritten Scheidung fühlte er sich schrecklich einsam, er faßte den Entschluß, sich einem heiligen Zwecke zu widmen: „Gottes Winke will ich folgen und seinem Rufe, der jetzt laut zu mir spricht. Seelen will ich ihm gewinnen; sie sollen mir Vater, Mutter und Frau sein."

Die Pilgerschaft nach dem Frieden. 1806, als er Martin Luther oder Die Weihe der Kraft geschrieben hatte, ging er auf Reisen. Er hielt sich in Wien auf, begab sich dann, wie Ricarda Huch sagt, „auf Pilgerschaft, als deren höchste Ziele Weimar und Rom ihm unbewußt vorschwebten, zwischen denen er im wirklichen und bildlichen Sinne hin und her schwankte." Er nannte sich selbst wegen seiner Pilgerschaft den ewigen Juden, den eitlen Zeitvergeuder. Mit seiner Intelligenz wirkt er stark auf die Vornehmen. Bald ist er der sündige Mensch, bald der erhabene Priester; in Weimar 1807, wo er von Goethe wohl aufgenommen wurde, war er mittags in der sublimen Gesellschaft der Herzogin Luise und Wielands und abends in einem gewöhnlichen Tanzlokal. Dieser Gegensatz zieht sich auch durch seine Tagebücher und Gedichte. In Coppet blieb er längere Zeit bei Frau von Stael.

Der Konvertit. Am Gründonnerstag 1810 trat er in Rom zur katholischen Kirche über. Ein öffentliches Sündenbekenntnis abzulegen, wagte er nicht, „denn die Aufdeckung einer Pestgrube kann der Gesundheit der Herumstehenden noch Unangesteckten gefährlich sein." Er übertreibt nun in Rom die Ausübung der kirchlichen Vorschriften, er schwärmt für den schönen Geist des Jesuitismus, er verdient sich den Beinamen il santo Wernero. Der Dreimalgeschiedene will die Priesterweihen erlangen, er studiert katholische Theologie, erlangt endlich auch den Dispens des Papstes, wird Priester, doch die alte Hast und Unruhe, die keinen Frieden aufkommen läßt, bleibt. 1813 finden wir Werner wieder in Deutschland, 1814 in Wien. Die Kirche hatte einen Widerruf seiner Irrtümer von Werner gefordert, und mehr als sie verlangte, hatte er in dem Gedicht: Die Weihe der Unkraft getan. Öffentlich wirkte er in Wien als Bekehrer. Während des Wiener Kongresses hielt er vor der glänzenden, von Fest zu Fest eilenden Versammlung in der Augustinerkirche fantastische Predigten, die eine Modeberühmtheit wurden und an die Kapuzinerpredigten Abrahams a Santa Clara erinnerten. 1821 ward er Novize bei den Redemptoristen. Er fand auch bei ihnen keine Ruhe. Er fühlte „eine über alle Beschreibung gehende, aller Lebenslust, alles Lebensmutes und alles Lebenstrostes von innen und außen gänzlich entblößte gräßliche Apathie seines einsamen, öden, verlassenen, mitternächtlichen Herzens." Vor dem letzten Schritt, dem Eintritt in ein Kloster, hielt ihn unvertilgbare Achtung, ja Verehrung alles rein Menschlichen — „der in ihm lebende Rest von Goethe" — ab. Im Predigen verzehrte er seine letzte Kraft. Er starb 1823 in Wien.

Dramatische Werke: Die Söhne des Tals, erster Teil: Die Templer auf Cypern 1803, zweiter Teil: Die Kreuzesbrüder 1804, je sechs Akte umfassend. Das Kreuz an der Ostsee 1806. Martin Luther oder Die Weihe der Kraft, historisches Schauspiel in fünf Akten 1807. Attila 1808. Wanda, aufgeführt 1808. Der vierundzwanzigste Februar, aufgeführt 1809. Die Mutter der Makkabäer, 1816 geschrieben, 1820 erschienen.

Didaktisches Gedicht: Die Weihe der Unkraft 1813.

Tagebücher.

Die Hauptschaffenszeit Werners fiel in die Jahre 1803 bis 1810. Wohl durfte man an sein Erstlingswerk: Die Söhne des Tals hohe Erwartungen knüpfen. Werner besaß Bühnenkenntnis und dramatisches Blut. Selbst die schwere Kunst, mächtige Volksszenen dramatisch aufzubauen, war ihm gegeben, wie die Massenszenen in den Templern und der Reichstagsakt in Martin Luther beweisen. Er selbst zerstörte die Wirkung der Söhne des Tals durch seltsame, angeblich mystische Zutaten, die er vergebens durch höhere Zweckgedanken zu rechtfertigen suchte. Werners Hauptwerk ist dichterisch wie gedanklich Martin Luther oder Die Weihe der Kraft. Es ist ein sonderbares Stück; anscheinend handelt es sich um eine Verherrlichung Luthers, in Wirklichkeit war es eine Verherrlichung der römischen Kirche. Luther ist der Wiederhersteller des echten Katholizismus, er macht den Eindruck eines katholischen Heiligen, der dem Blitz gebietet und Wunderkräfte in seinem Blick besitzt. Auch Katharina von Bora ist eine katholisch-romantische Heilige im Stil von Tiecks heiliger Genoveva. Je mehr das Stück vorschreitet, desto mehr versinkt es in Verschwommenheit und Symbolik. Die beiden rätselhaftesten Gestalten sind ein romantisches Liebespaar: Theobald, Luthers Famulus im Alter von 15 Jahren, und Therese, Katharinas Pflegetochter im Alter von 9 Jahren. Theobald soll die Kunst, Therese den Glauben vorstellen. Einflüsse von Novalis' Romantik sind hier deutlich zu erkennen. Daneben zeigt das Stück eine Begabung für dramatischen Szenenbau und theatralische Massenwirkung, die Staunen hervorruft. In einem Bergwerk beginnt das Stück. Es soll bedeuten, daß die Reformation schon in die Tiefe der Erde gedrungen ist. Luther verbrennt die Bannbulle; die Fürsten ziehen zum Reichstag auf (die Fürsten sind ungemein knapp und wirkungsvoll gezeichnet), jeder Fürst ruft ein Wort der Warnung, und Luthers Anhänger antworten mit einem Lied; der Reichstagsakt selbst ist ein Werk von mächtiger Steigerung; die Handlung nimmt nun einen romantischen Verlauf, an der Leiche Theresens wird ein Requiem gesungen, Engel erscheinen Luther und Theobald; Bergleute schließen mit einem Chor das Drama. Hohe Schönheiten stehen neben spielerischen Abgeschmacktheiten, prachtvolle dramatische Szenen neben süßlichen und verworrenen. Als Werner katholisch geworden war, nahm er in der Weihe der Unkraft, einem poetisch völlig wertlosen Lehrgedicht, alles zurück, was er gegen Rom und die römische Kirche Frevelhaftes geschrieben hatte. Es war tatsächlich die Weihe der Ohnmacht: der Starke ist nichts, nur der Herr ist in dem Schwachen mächtig. Damit verband sich eine Aufforderung zum Befreiungskampf, „ein wahres Gemengsel von Nibelungen, Kirchenvätern, Evangelium, Dante, Friedrich Schlegel . . . ein Extrakt von Hochmut, Eitelkeit und Verwirrung." Werner starb wie Brentano nach seiner Bekehrung für die Dichtung ab.

Werner ist auch der Verfasser der Schicksalstragödie: Der vierundzwanzigste Februar. Wie bei Grillparzer die Ahnfrau, so ist auch bei Werner der 24. Februar nur ein Nebenwerk. Eine kurze Übersicht soll zeigen, wie das Schicksalsdrama entstand.

Das **Schicksalsdrama** war in der Zeit begründet. Napoleon der Erste führte als eines seiner Lieblingsworte das Wort Schicksal im Munde. Er erschien, als er auf der Höhe seiner Macht stand, sich selbst und den Völkern, die er unterworfen, als der Erfüller eines höheren Willens. Die geheimnisvolle

Macht des Korsen, die über Fürsten und Völkern schwebte, schwand 1815; doch ein neues Schicksal kam: die heilige Allianz, die Verbrüderung von Preußen, Östreich und Rußland und später auch von England zur Unterdrückung aller freiheitlichen Bestrebungen der Völker. Die Politik der heiligen Allianz zermalmte mit teuflischer Grausamkeit die Hoffnung des deutschen Volkes auf Einigung und Freiheit: all die großen Opfer an Gut und Blut schienen umsonst gebracht zu sein, kein Wunder, wenn man an die Macht eines unabänderlichen Schicksals glaubte. Daß die Schicksalstragödie keine poetische Erfindung eines einzelnen war, sondern aus dem ganzen Zeitwesen mit Notwendigkeit hervorging, sehen wir aus der Verschiedenartigkeit der Dichter, bei denen sich von 1797 bis 1803 die Anfänge des Schicksalsdramas zeigen. Tieck schrieb zwei der frühesten dieser, den freien Willen des Menschen verneinenden Trauerspiele, nämlich Karl von Berneck und Abschied (beide 1797); auch in dem schönen Waldeinsamkeitsmärchen Der blonde Eckbert ist alles vom Schicksal vorherbestimmt. Schiller gestaltete die Idee der Nemesis nach griechischem Begriff und mit edlem Maß im Wallenstein 1799 und in der Jungfrau von Orleans 1801, stärker in der Braut von Messina 1803, die man übertreibend das erste Schicksalsdrama genannt hat.

Eine Weiterbildung der Schicksalsidee mußte für die Romantiker um so näher liegen, als sie ja gerade die Erzeugung einer ahnungsvollen bangen Stimmung mit vollendeter Kunst erstrebten. Nicht ohne Einfluß blieb auch das Studium Calderons und der anderen spanischen Dramatiker, bei denen die Schicksalsidee in katholischer Färbung vorhanden ist. So ging denn Zacharias Werner bloß einen Schritt weiter, als er sein bekanntes Drama Der vierundzwanzigste Februar schuf. Es wurde von Goethe 1809 mit Erfolg aufgeführt, übte aber seine volle Wirkung erst in der dumpfen Zeit der Reaktion nach den Befreiungskriegen; es war das erste wirkliche und oft nachgeahmte Schicksalsdrama. Es folgten von Müllner: Der neunundzwanzigste Februar 1812, Die Schuld, aufgeführt 1813, und Die Albaneserin 1820, von Grillparzer: Die Ahnfrau 1817, während Houwald in den Dramen: Das Bild, Der Leuchtturm, Fluch und Segen mehr das Rührende als das Vorherbestimmte betonte.

Der vierundzwanzigste Februar. Zacharias Werner war 1808 auf dem Gemmi in ein einsames Alpengasthaus gekommen, wo er eine grausige Geschichte von einem Vater erzählen hörte, der sein eigenes Kind erdolcht hatte. Daraus entstand folgendes Drama:

Im schweizer Hochgebirge, das winterlich tief verschneit ist, lebt der Wirt Kunz Kuruth. Elend und Mangel grinsen aus jedem Winkel des verfallenen Hauses, und am nächsten Morgen will der harte Gläubiger auch das Letzte wegpfänden lassen. Dieses Unglück erscheint als Folge eines alten Fluches. Kuruth hatte gegen den Willen seines Vaters geheiratet. Als der Vater eines Tages die Schwiegertochter mißhandelte, hatte Kuruth das Messer nach dem Vater geschleudert, doch ohne ihn zu treffen. Der Vater aber hatte das Ehepaar verflucht (24. Februar). Das erste Kind ist ein Knabe; es hat ein furchtbares Muttermal an sich und schneidet im Spiel seiner jüngeren Schwester den Hals durch (24. Februar). Jetzt verflucht Kuruth wieder seinen Sohn. Dieser flieht und läßt über 20 Jahre nichts von sich hören. Da kommt (24. Februar) ein Wanderer und bittet um Nachtquartier. Es ist der verschollene Sohn, Kurt, der in der Fremde ein reicher Mann geworden ist. Die Eltern erkennen ihn nicht; sein Geld reizt die Habsucht Kuruths, der sich dadurch aus seiner bedrängten Lage retten will, und er tötet ihn mit demselben Messer, mit dem alle Untaten in der Familie geschehen sind (24. Februar). Sterbend gibt

sich Kurt zu erkennen und verzeiht dem Vater. Kuruth aber übergibt sich selbst dem Blutgericht.

Die Schicksalstragödie bot alle den Romantikern zugänglichen Mittel auf, um Grausen zu erregen, sie trug mehr melodramatische und kriminalistische als poetische Züge. In ihr gab es keine handelnden Personen, sondern das Schicksal allein handelte, und zwar ebenso martervoll wie willkürlich; die Menschen waren für das boshaft kleinliche Fatum bloß dazu da, um gequält und endlich zermalmt zu werden. Nichts Geistloseres als dieses Schicksal: die Weissagung einer Zigeunerin, der man einen Gulden als Lohn verweigert hat, der sittlich wertlose Fluch eines verliebten und oft selbst mit Schuld beladenen Ahnherrn vernichtet das Glück und die Willensfreiheit der Söhne und Enkel; an einem bestimmten Tag, an einem 24. oder 29. Februar zwingt das Schicksal die Fluchbeladenen, das Liebste zu töten, das sie besitzen: den Vater, die Geliebte, den Gatten, den eigenen Sohn. Düstere, weltentlegene, waldumgebene Schlösser bilden den Schauplatz. Grausen wohnt in ihren Mauern. Die Schicksalsdramatiker bemühten sich, durch theatralische oder andere äußere Mittel den wüsten Knäuel von Verbrechen, Wahnsinn und Aberglauben, den sie zu einem Drama verschlangen, eindrucksvoll zu gestalten. In ernsten, vierfüßigen spanischen Trochäen rauscht die Sprache dahin. Verklingende Laute durchziehen die weiten Hallen und Säle der verfallenen Schlösser; matte Ampeln gießen ihr Licht über schreckensbleiche Gesichter; aus erblindeten Spiegeln treten Geister heraus, den Kopf unter dem Arm; die Donner grollen und die Blitze zucken, und während aus einer Kapelle der Nonnen silberner Gesang herübertönt, stößt sich der Held den Dolch in die Brust. Und nirgends ein Lichtblick, nirgends eine Rettung aus solchen Greueln! Dumpf und stumpf fügen sich die Fluchbeladenen ins Unvermeidliche. Das Schicksalsdrama erniedrigt den Menschen zur Maschine. Wenn das Verhängnis zu Zeiten zu schlummern scheint, so lauern gewiß der Brudermord, der Vatermord, die Blutschande, der Selbstmord in unmittelbarer Nähe. Von eigentlich poetischen Wirkungen vermag man bei derartigen Werken nicht zu sprechen. Die Schicksalsstücke brachten regelmäßig eine große Exposition, die oft nicht ohne technisches Geschick aufgebaut war; im übrigen glichen die Dramen, die ja nur die Katastrophen brachten, großen greuelvollen Schlußakten.

Als notwendige, berechtigte Gegenwirkung entstanden später eine Reihe satirischer Stücke, die im Titel schon den Spott erkennen lassen, so Der Rührlöffel oder Die Burg des Schreckens 1818, Der Schicksalsstrumpf von Castelli 1818, Die verhängnisvolle Gabel von Platen 1826, Die Schicksalswanne 1827. Aber ganz sind damit die Spuren des Schicksalsdramas nicht aus unserer Literatur geschwunden. Sie finden sich bei Otto Ludwig im Erbförster, ja noch bei Hauptmann im Fuhrmann Henschel, auffallend häufig besonders in bäuerlichen Dramen, aber auch in den weich-pessimistischen Stücken von Beer-Hofmann (Graf von Charolais), Arthur Schnitzler, Hofmannsthal und dem flämischen Dichter Maeterlinck.

Justinus Kerner

Kerner war nicht bloß der älteste, er war auch der bedeutendste der schwäbischen Dichter, soweit die bloße Naturanlage in Frage kam. Uhland selbst fühlte

das wohl, doch gelangten Kerners reiche Gaben nicht zur vollen Entfaltung. Gegen die Behauptung, er gehöre zur schwäbischen „Dichterschule", protestierte er ebenso wie Uhland, und zwar mit vollem Recht: Der dunkle Wald, das goldene Ährenmeer, die lichte Matte, die Rebenberge und der blaue Neckar seien die „Schule" der schwäbischen Dichter gewesen.

Justinus Kerner hat uns in seinem, Dichtung und Wahrheit launig verbindenden und bis 1804 reichenden Bilderbuch aus der Knabenzeit selbst von seiner Kindheit erzählt. Er wurde 1786 zu Ludwigsburg, der bald verödenden Residenz des Herzogs Karl Eugen, geboren, empfing dann in Maulbronn, in der schönen Abtei mit ihren Hallen und Kreuzgängen, romantische Eindrücke, ward früh nervenleidend, aber durch magnetische Striche geheilt, wurde aus seiner anfänglichen Stellung als Lehrling einer Tuchfabrik durch den württembergischen Dichter Conz erlöst, studierte in Tübingen Medizin, und war hier mit Uhland und Schwab befreundet. Nachdem er eine Zeitlang Badearzt in Wildbad gewesen war, ließ er sich 1819 in Weinsberg in einem freundlichen, stets gastfrei geöffneten Haus am Fuß der von ihm besungenen Weibertreu nieder, als Arzt unermüdlich für die leidende Menschheit tätig, eifrig dem Studium des tierischen Magnetismus hingegeben und voll Glauben an die Geisterwelt und den Verkehr mit ihr. Im Kernerhaus zu Weinsberg verkehrten Uhland, Mayer, Schwab, Alexander von Württemberg, Arnim, Tieck, Wilhelm Müller, Lenau, Freiligrath, Geibel, Auerbach. Seit 1824 nahmen Kerners spiritistische Studien zu. Er sagte von sich selbst:

„Flüchtig leb' ich durchs Gedicht,
Durch des Arztes Kunst nur flüchtig;
Nur wenn man von Geistern spricht,
Denkt man mein noch und schimpft tüchtig."

Er behandelte mehrere Jahre die aus dem Dorfe Prevorst bei Marbach gebürtige nervenkranke Förstersfrau Friederike Hauffe, genannt die Seherin von Prevorst, deren Entwicklung als Somnambule Kerner beobachtet und aufgezeichnet hat. Ihretwegen erfuhr Kerner viele Angriffe, so von Immermann im Münchhausen, von Heine u. a. In späteren Lebensjahren hatte der Dichter das Unglück, fast völlig zu erblinden. Er starb 1862 in Weinsberg. Sein Sohn Theobald (gestorben 1907) gab die Freundesbriefe seines Vaters heraus.

Gedichtsammlungen: Gedichte 1826, Dichtungen in Vers und Prosa 1834, Der letzte Blütenstrauß 1852, Winterblüten 1859.
Einzelne lyrische Gedichte: Wanderlied (Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein), Der Wanderer in der Sägemühle (Dort unten in der Mühle), Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes (Du herrlich Glas, nun stehst du leer). Poesie ist tiefes Schmerzen; Das braune Büblein; Der tote Müller; Trinklied im Juni; Der Pilger; Das Ruhekissen; Des Arztes Traum; Der Arzt an sein Hündchen; Stirb, Leid und Freud.
Einzelne Romanzen: Der reichste Fürst (Preisend mit viel schönen Reden), Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe (Auf der Burg zu Germersheim, stark am Geist, am Leibe schwach), Der Geiger zu Gmünd (Einst ein Kirchlein sonder Gleichen), Der Wassermann.
Lebensgeschichtliches: Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit 1849.
Spiritistische Schriften: Die Geschichte zweier Somnambulen 1824. Die Seherin von Prevorst, Eröffnungen über das innere Leben des Menschen 1829.

Kerner war eine lebhafte, nervöse, weiche Natur, ein Gefühlsmensch mit überquellender Fantasie, für Absonderlichkeiten aller Art sehr empfänglich. Der Schmerz war, wie er selbst bekennt, die Quelle seiner Lieder. „Poesie ist tiefes Schmerzen, und es kommt das erste Lied — einzig aus dem Menschenherzen, das ein tiefes Leid durchglüht." Ein bewußt schaffender Künstler war Kerner nie; er hatte nur den starken leidenschaftlichen Drang, sich im Liede mitzuteilen. Seine Poesie stammte nicht wie die Uhlands aus einem klaren, harmonischen Gemüt. Kerner war ein Zwiespältiger; seine Dichtung wechselt zwischen Humor und Wehmut, und nicht selten schließt er ein heiteres Lied mit einem wehmütigen Akkord. Trotz der großen dichterischen Naturanlage Kerners machen seine Gedichte im

Ganzen einen etwas eintönigen Eindruck, und da der Dichter nicht die nötige Selbstkritik besaß, alle schwachen Gedichte auszuschließen, so enthalten die Sammlungen viel Mittelmäßiges, zumal die Form seiner Gedichte in späteren Jahren oft nachlässig und hart ist; nur Kerners beste Gedichte machen darin eine Ausnahme.

Wilhelm Müller

Der liebenswürdige Dessauer Dichter Wilhelm Müller gehörte zu den letzten Halbromantikern dieser Generation. Müllers Vorbilder waren das Volkslied, Goethe, Uhland und Eichendorff. Wie dieser zählte auch Müller zu den sogenannten reinen Lyrikern, d. h. zu denjenigen, deren Gedichte ohne epische Bestandteile und ohne philosophischen Gehalt nur auf das Gemüt und die Einbildungskraft wirken wollen. Der Dichter wurde 1794 in Dessau geboren, studierte in Berlin, nahm an den Befreiungskriegen teil, durchwanderte 1817 bis 1819 Italien, blieb besonders in Rom, dessen Volksleben er studierte, wurde erst Gymnasiallehrer, dann Bibliothekar in seiner Heimat Dessau und starb schon 1827. Sein Sohn war der bekannte Orientalist Max Müller in Oxford.

Lieder der Griechen 1821. — Siebenundzwanzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten 1821, zweites Bändchen 1824. — Neue Lieder der Griechen 1823. — Neueste Lieder der Griechen 1824.

Einzelne lyrische Gedichte: Das Wandern ist des Müllers Lust — Bächlein, laß das Rauschen sein — Ich schnitt es gern in alle Rinden ein — Im Krug zum grünen Kranze — Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum — Es lebe, was auf Erden stolziert in grüner Tracht — Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann — Die Fenster auf! Die Herzen auf! Geschwinde! geschwinde! — Wer hat die weißen Tücher gebreitet über das Land — Wer schlägt so rasch an die Fenster mein.

Erzählende Gedichte: Der Glockenguß zu Breslau (War einst ein Glockengießer zu Breslau in der Stadt) — Est est (Hart an dem Bolsener See auf des Flaschenberges Höh').

Griechenlieder: Alexander Ypsilanti auf Munkacz (Alexander Ypsilanti saß in Munkacz' hohem Turm) — Der kleine Hydriot (Ich war ein kleiner Knabe) — Die Mainottin — Die letzten Griechen.

Müllers Gedichte, von denen die bekanntesten hier angeführt sind, teilen sich in folgende Hauptgruppen: Müllerlieder, Winterreise, ländliche Lieder, Frühlingskranz aus dem Plauenschen Grund bei Dresden, Tafellieder, Griechenlieder und 300 Epigramme. Die Lieder Müllers atmen Innigkeit und wahre Empfindung, ihr Klang ist klar und rein, der Inhalt stets schlicht und frisch, das Herz spricht überall das letzte Wort, und die Fantasie des Dichters verwandelt die Welt zu einem blühenden Garten, in dem alles Häßliche und Verworrene fehlt. Reicher an Tönen als Eichendorff, war Müller keine große, aber eine frische und adlige Erscheinung. Sein Lied war deutsch empfunden, voll Liebe zu den Menschen und zur Natur. Sprachlich bewegte sich die Lyrik Müllers mit strömender Leichtigkeit. Sie hatte eine melodische Fülle, die sie zur Komposition sehr geeignet macht. In der Tat hat Franz Schubert, einer der deutschesten Romantiker in der Musik, viele Lieder Müllers komponiert und ihnen dadurch außerordentliche Verbreitung gegeben (Müllerlieder, Winterreise). Von einer anderen Seite zeigte sich Müller in den Epigrammen und den Griechenliedern. Denn Müllers Natur war nicht bloß kindlich und lebensfroh, sie war auch feurig und ernst. Müller hat unter den deutschen Poeten die schönsten Griechenlieder gesungen. Die bedeutendsten Philhellenen (Griechenschwärmer) unter den deutschen Dichtern waren: Hölderlin,

Waiblinger, Schwab, Chamisso, Wilhelm Müller, Luise Brachmann und König Ludwig von Bayern. In England standen Lord Byron und Southey in vorderster Reihe. Die Philhellenen setzten ihr Lied, ihr Geld, ihre Kraft und oft ihr Leben an die Befreiung der modernen Griechen, die man damals für echte Nachkommen der alten Hellenen ansah, denen ja gerade der deutsche Genius so unendlich viel verdankte. Die Griechenschwärmerei war ein Zeichen der unpolitischen und unpraktischen Denkart der damaligen Generation, die darüber oft die Not und Unfreiheit des eigenen Volkes nicht sah. Nur ganz wenige Dichter wagten um 1820 der Griechenbegeisterung zu widersprechen.

Nicht minder groß war eine Zeitlang die Schwärmerei für die Polen, wie Heine, Platen, Lenau, Anastasius Grün, Freiligrath und Julius Mosen beweisen, und für Napoleon den Ersten.

„Selten ist das Urteil über einen großen Helden der Geschichte so plötzlich umgeschlagen wie über Napoleon den Ersten, als er nach St. Helena verbannt war. So lange der Kampf gegen den Zwingherrn dauerte und es galt, Europa von einem unerträglich gewordenen Despotismus zu befreien, hatte man sich nicht genug tun können in Haß und Abscheu vor ihm. Als der Riese gefallen war und nun nach Deutschland und Italien die kleinen Zwingherren zurückkehrten, als vielfach die bürgerliche Rechtsgleichheit, die man unter Napoleon genossen hatte, zugunsten der Privilegierten durchbrochen wurde, da begann man seinen Sturz als einen Sieg der Reaktion und ihn selbst als Vorkämpfer der jetzt überall unterdrückten demokratischen und freiheitlichen Ideen zu betrachten und glaubte treuherzig der Versicherung des Gefangenen, nur des Schicksals Ungunst habe ihn verhindert, den Völkern nach der Gleichheit auch die Freiheit zu bringen. Die napoleonische Legende bildete sich aus, in deren Dienst Beranger und Heine traten; ein poetischer Napoleon entstand. Da war der kleine Mann im grauen Überrock aus einem Despoten ein menschenfreundlicher Held mit einer Biedermannsseele geworden. Er war nach der Meinung mancher Leute eigentlich ein durchaus guter und braver Mensch gewesen, ein Apostel vernünftiger, gemäßigter Ideen; man begriff schwer, warum dieser sanfte Charakter nicht Landprediger geworden war."

In England war — aus dem Geist des Widerspruchs gegen die Reaktion — Byron ein Napoleonschwärmer, in Italien Manzoni, in Frankreich waren es außer Beranger Delavigne und V. Hugo. Die deutschen Stämme haben zum Teil ihr besonderes Bild des Kaisers. „Den Süddeutschen hat es Hauff in seiner gleichnamigen Novelle gezeichnet, den Rheinländern Heine im Buch Le Grand. Für das preußische Norddeutschland ist Immermann in seinen Memorabilien der berufene herbe Schilderer Napoleons." Von süddeutschen Dichtern haben ihn Raimund und Zedlitz verherrlicht.

Hebel

Der mächtig anschwellenden, schließlich aber ins Spielerische, Platte, Überlebte und Kränkliche verfallenden romantischen Bewegung trat die mundartliche, gesunde, bewußt volkstümliche Richtung (Hebel, Usteri) entgegen.

Der Dialekt war den Romantikern ein Greuel; schon aus Bildungsstolz wußten sie nichts damit anzufangen, aber auch der Grundcharakter ihrer Poesie

mußte sich dagegen sträuben. Die Dialekte waren außerdem, nicht zum wenigsten durch die in Marmorschönheit glänzenden Werke Goethes und Schillers zurückgedrängt worden und schienen höchstens für spaßige Gelegenheits- und Volksdichtungen erlaubt.

Daß die Mundart das Ursprüngliche, Natürliche, und die Schriftsprache das erst allerdings unbedingte notwendige, aber in schweren, mühseligen Kämpfen errungene gemeinsame Kunstprodukt, Kunstmittel ist; daß daneben die Mundarten als sprachlich gleichberechtigte Erscheinungen weiterbestehen müssen, und daß von ihnen immer wieder eine Verjüngung der sonst verknöchernden oder übertrieben nervös werdenden Schriftsprache ausgeht: das sind Anschauungen, die wir jetzt, nach hundert Jahren geschichtlicher Sprachstudien haben können, die aber damals in solcher Klarheit auch d i e Romantiker nicht hatten, die die Begründer der Germanistik wurden. Da ist es denn herrlich zu sehen, wie wiederum die Natur sich selber hilft und der Theorie um fünfzig bis achtzig Jahre vorauseilt, indem uns die Natur einen J. P. Hebel schenkte.

Der erste bedeutende Dialektdichter des achtzehnten Jahrhunderts war Joh. Heinrich Voß, der den niederdeutschen Dialekt anwendete und in Norddeutschland dafür auch Anklang fand. Von ihm sowie von Matth. Claudius angeregt, setzte Hebel die mundartliche Dichtung fort. Voß konnte nicht der Herzbezwinger sein, der für die mundartliche Dichtung die Bahn brach und ihr allgemeinere Geltung verschaffte. Das war erst einer so sonnigen, in ihrer Kleinheit so völligen und reinen Natur wie Hebel beschieden. Hebel war in seiner Kleinheit durch und durch echt und daher in gewissem Sinne groß.

Die beiden Dialektdichter Joh. Peter Hebel und Usteri sind die Rückwirkung des schlichten Volksgeistes auf die schwüle, oft so unharmonische, schwärmerische Poesie der Romantiker. Besonders Hebel ist frisch, natürlich, gesund, anschaulich, von bäuerlicher Einfalt und Schlauheit, dabei von schalkhafter Lehrhaftigkeit wie ein alter Sternseher und Kalendermacher. In entwicklungsgeschichtlicher Beziehung bedeuten Hebel und Usteri eine Wendung von der Romantik zum Realismus. Vergleicht man Hebel und die Romantiker, so muß man des Wortes von Jakob Grimm gedenken: „Ein Stück hausbacknen Brotes ist besser als der fremde Fladen." Aber hausbacken ist Hebel nur manchmal, meist ist er doch wirklich poetisch.

Johann Peter Hebel wurde 1760 in Basel geboren. Als Sohn armer Webersleute konnte er nur die Dorfschule besuchen, er fand aber Wohltäter, die ihm das Studium der Theologie ermöglichten. Er wurde später Direktor des Gymnasiums in Karlsruhe und Prälat. Hebel starb in Schwetzingen 1826.

W e r k e: Alemannische Gedichte (1803), darin: Die Wiese, Der Habermus, Das Spinnlein, Das Lied vom Kirschbaum, Der Winter. Der rheinische Hausfreund 1808 bis 1815. Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes 1811.

Die alemannischen Gedichte Hebels begrüßte Goethe mit großer Anerkennung in der Jenaischen Literaturzeitung. Er rühmte den frischen, frohen Blick, mit dem Hebel die Gegenstände der Natur betrachte und die gefällige Neigung zum Sittlich-Belehrenden. Die Mundart Hebels war alemannisch, und zwar der Dialekt, der im südlichen Schwarzwald, an dem Knie, das der Rhein bei Basel bildet, gesprochen wird. Wohl das bekannteste Gedicht Hebels ist Die Wiese. So heißt ein

kleiner Fluß, der auf dem Feldberg entspringt; Hebel beschreibt das Flüßchen als junges, heranwachsendes Bauernmädchen, das sich in der Ebene mit dem Rhein vermählt. Der Habermus ist ein trauliches, von Natursinn und Familienliebe erfülltes Idyll. Während die Mutter den Kindern den Habermus bereitet, schildert sie ihnen das Wachstum des Hafers. Hebel war volkstümlich naiv in der Darstellung, künstlerisch vollendet in der Form. Ein kräftiges Gemüt, ein fröhlicher Humor und feine, idyllische Naturschilderung waren in diesen mundartlichen Dichtungen vereinigt. Sieben Jahre hindurch gab Hebel den Rheinischen Hausfreund heraus, einen Kalender mit lehrreichen Nachrichten und lustigen Erzählungen. Aus diesem Kalender ist das Schatzkästlein hervorgegangen, eine Sammlung von köstlichen Erzählungen, Märchen, Schnurren, Rätseln, Possen, Liedern, naturwissenschaftlichen und religiösen Betrachtungen. Das Schatzkästlein erinnert an die Schriften des Wandsbecker Boten, des alten Matthias Claudius; es ist in seiner lebendigen und naiven Art, die vortrefflich für den Kleinbürger der damaligen Zeit berechnet war, niemals überboten worden. Später lehnte sich Berthold Auerbach und durch ihn wiederum Rosegger an die volkstümlichen Erzählungen Hebels an.

Nachdem Hebel die Freude an der Mundart in Süddeutschland geweckt hatte, glückte es auch dem Schweizer Johann Martin Usteri (1763 bis 1827) mit seinen in alemannischer Mundart, und zwar im Züricher Deutsch geschriebenen Idyllen größere Anerkennung zu erringen. Er schrieb die Idylle De Vikari. Von seinen Liedern sei genannt: Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht. Auch Usteri war von J. H. Voß angeregt worden, aber er war eine durchaus selbstständige und geschlossene Natur.

Das kleine epische Gedicht De Vikari spielt im Kanton Zürich im Hause eines Landgeistlichen. Dessen Tochter Lisebet soll mit einem ungeliebten und tölpelhaften Taugenichts namens Kasper verlobt werden. Das Mädchen sträubt sich dagegen, doch um dem Vater ein sorgenfreies Alter zu verschaffen, willigt sie nach einem rührenden Seelenkampfe ein und unterdrückt ihre Liebe zu dem Vikar ihres Vaters. Aber günstige Umstände befreien sie von dem ihr aufgedrungenen Bewerber und ermöglichen ihre Vereinigung mit dem Vikar. Usteri war lebhafter, vielseitiger und ein schärferer Charakteristiker als Hebel, er war namentlich auch interessanter und realistischer als Voß, doch mangelte ihm Hebels zarte Innigkeit.

Abhängige Talente

Schwab Mayer Hauff Schulze Raimund

Schritt um Schritt war die romantische Bewegung auf ihre Höhe gelangt. Siegreich hatte sie sich 1814 in der Dichtung durchgesetzt und mit dem Leben höchst vorteilhafte Kompromisse geschlossen. Nach den führenden Talenten waren die selbständigen Dichter ohne führende Bedeutung gekommen. Ihnen folgten die abhängigen Talente. Sie blieben schon stehen, sie zeigten die Grenze, die nicht bloß einzelnen Menschen, sondern auch ganzen Generationen gezogen ist. Die Bewegung legte sich fest; nicht nach neuen Ländern der Poesie ging der erobernde Zug, die folgenden Talente halten inne, es folgen keine Überraschungen mehr.

Niemand zeigte dies deutlicher als Schwab, Karl Mayer und Wilhelm Hauff. Lebhafter und beweglicher als Uhland, aber äußerlicher, akademischer und ohne charakteristische Eigenart war Gustav Schwab. Er hegte eine grenzenlose Verehrung für Uhland, dessen Ruhm er überall verbreitete und dessen Schüler zu heißen er sich zur höchsten Ehre rechnete. Schlicht und einfach waren seine ersten Gedichte, allmählich fand er sich in eine glänzendere, aber nur wenig individuelle Sprache. Seine Gesinnung war christlich-kirchlich; vom Volkstümlichen zog es ihn allmählich zum allgemein Menschlichen fort.

Gustav Schwab wurde 1792 in Stuttgart geboren, er studierte in Tübingen, war dann viele Jahre Professor am Obergymnasium in Stuttgart, verwaltete einige Jahre ein Landpfarramt in Gomaringen, kehrte dann aber nach Stuttgart zurück. Schwab gab längere Zeit mit Chamisso den sehr einflußreichen Deutschen Musenalmanach 1833 bis 1838 heraus, worin er viele junge Dichter einführte und förderte; sein Leben spiegelte sich kaum in seinen Dichtungen. Er starb als Oberkonsistorialrat und Oberstudienrat 1850 in Stuttgart.

Von den Gedichten Schwabs 1828 sind zu nennen die Mären: Der Reiter und der Bodensee, Das Gewitter (Urahne, Großmutter, Mutter und Kind), Johannes Kant, Das Mahl zu Heidelberg, Die Engelskirche auf Anatolikon. Ferner die lyrischen Gedichte: Lied eines abziehenden Burschen (Bemooster Bursche zieh' ich aus), Am Morgen des Himmelfahrtstages, An der Quelle.

Prosaische Schriften: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Schillers Leben. Wanderungen durch Schwaben.

Schwab besaß ein edles Streben nach dem Höchsten; seine Tätigkeit war ungemein vielseitig; er war zugleich Hofprediger, Lehrer, Dichter, Sagenforscher, Übersetzer (die Horazischen Oden übersetzte er ins Deutsche, Uhlands Gedichte ins Lateinische), Redakteur und Kritiker. In seinem Wesen war Schwab moderner als Uhland. Seine Schriften waren gewandt, gediegen, aber es war nichts darunter, das sich über das Mittelmaß erhob. Es fehlt Schwab die Tiefe, die frische und starke Persönlichkeit Uhlands, oft verfällt er in eine trockene begeisterungslose Darstellung, die seine lyrischen Gedichte schwunglos und seine Balladen chronikenhaft macht. Schwab war ein reflektierender Lyriker, der durch rednerische Mittel den Mangel an Fantasie verdeckte. Seine Gedichtsammlung, sagt ein Biograph von ihm, gleicht einer weitgedehnten grünen Wiese, auf deren Plan wohl manches niedliche Gräschen, auch manch liebliches Blümchen sproßt, aber wenig so herrliche Blumen, daß unser Auge mit Entzücken auf ihnen weilen und unser Herz sich innig daran erfreuen könnte.

Lag in Schwab immer noch etwas Männliches, wenn auch Schwungloses, so trug Karl Mayers Poesie mehr empfindungsvolle, frauenhafte Züge. Mayer, geboren in Neckarbischofsheim 1786, befreundet mit Uhland, Kerner und Schwab, Richter in Eßlingen und Tübingen, starb 1870. Seine eigentümliche Art war das kleine landschaftliche Naturbild, wie es später auch M. Greif ausgebildet hat. Mit größter Liebe malte Mayer den flimmernden Tau am Gras, die summende Biene, den stillen Tag, kurz, alles Zierliche und Versteckte in Natur- und Menschenleben. Mayer schrieb ungefähr 1400 kleine Gedichte, in denen er die Mitte zwischen Lied und Epigramm hielt. Spät trat er erst auf Zureden seiner Freunde mit einer Sammlung dieser Naturbilder 1833 und 1840 hervor.

Das Stehenbleiben, das stille Entwickeln, die behagliche Ausbreitung sind die charakteristischen Kennzeichen der abhängigen Talente dieser und jeder späteren Zeit. Die Merkmale des Modedichters trug ein anderer schwäbischer Dichter,

Wilhelm Hauff, an sich: die Leichtigkeit, die an das Industrielle mahnende Schnelligkeit des Schaffens, die anmutig verhüllte Oberflächlichkeit, die Abhängigkeit von fremden Vorbildern. Es liegt nahe, daß derjenige, der Hauffs Vorbilder nicht kennt, ihn überschätzt. Er war, wie er selbst gesteht, in der romantischen Sage Lichtenstein von Walter Scott abhängig, und bei seiner beliebten Novelle, dem Mann im Mond, ist es wenigstens wahrscheinlich, daß sie ursprünglich eine Nachahmung und nicht, wie gegenwärtig, eine Verspottung der Modenovellen Claurens sein sollte. Mit am frühesten von den deutschen Romanschriftstellern zeigte Hauff die Einwirkung W. Scotts. Er war einer der talentvollsten deutschen Nachfolger des schottischen Epikers; was Hauff seinem Volke noch hätte werden können, das wurde durch einen frühen Tod unterbrochen. Seine Schriften sind auch heut noch nicht veraltet.

Wilhelm Hauff, geboren in Stuttgart 1802, besuchte die Klosterschule in Blaubeuren, studierte auf der Universität Tübingen und trat dann in Stuttgart eine Hauslehrerstelle beim General von Hügel an, wo ihm reichliche Muße zum dichterischen Schaffen blieb. Hauff wurde in kürzester Zeit durch die Fruchtbarkeit seines Schaffens ein sehr beliebter Novellist. Er übernahm 1827 die Schriftleitung des Cottaschen Morgenblattes in Stuttgart, starb aber, aus glücklichen Lebensverhältnissen herausgerissen, bereits 1827, acht Monate nach seiner Hochzeit. Er war eine kindlich heitere, in sich zufriedene Persönlichkeit, in der nichts auf inneren Zwiespalt oder Zweifel deutete.

Novellen: Der Mann im Monde, Othello, Die Bettlerin vom Pont des Arts, Jud Süß, Das Bild des Kaisers, Die letzten Ritter von Marienburg, Die Sängerin.
Geschichtlicher Roman: Lichtenstein, eine romantische Sage 1826.
Fantastisch-satirische Schriften: Mitteilungen aus den Memoiren des Satan; Fantasien im Bremer Ratskeller.
Märchen z. B. Kalif Storch, Zwerg Nase, Das steinerne Herz.
Lyrische Gedichte: Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod; Steh' ich in finstrer Mitternacht.

Alle die genannten Werke Hauffs drängten sich in zwei Jahren zusammen, ein Beweis für die erstaunliche Leichtigkeit seines Schaffens. Was er schrieb, war weder tief noch originell, aber abgerundet und oft lieblich, aus Scherz und Ernst gemischt und sittlich durchaus lauter. Ähnlich wie Amadeus Hoffmann war auch Hauff ein geborener Erzähler. Dennoch war Hauffs Schaffen so gut wie niemals selbständig, vielmehr war es ein geschicktes Ausbeuten erfolgreicher Vorgänger. Lichtenstein ist Hauffs größtes, aber nicht sein bestes Werk. Der Einfluß Walter Scotts zeigte sich in der Charakteristik des Ritters von Sturmfeder, des Herzogs Ulrich sowie des Pfeifers von Hardt, sowie in der Verbindung von Geschichte und freier Erfindung. In der Einleitung betonte Hauff, es sei an der Zeit, endlich einmal die Aufmerksamkeit des deutschen Lesers vom schottischen Hochland, von den Gefilden Glasgows und Altenglands auf deutsche Gaue hinzulenken. Hauffs Lichtenstein ist für Württemberg annähernd das, was Schillers Tell für die Schweiz ist. Anregungen kamen Hauff außer von Scott auch von Fouqués Ritterromanen und Wielands Geron dem Adligen und anderen Verserzählungen.

Der Roman heißt nach der Burg Lichtenstein, die sich auf steilem Felsen über dem Tal von Urach erhebt. Der schwäbische Städtebund rüstet 1519 in Ulm ein Heer gegen den herrischen Herzog Ulrich von Württemberg. Der romantische Held der Erzählung, der Junker Georg von Sturmfeder aus Franken, der dem Bund seine Dienste anbieten will, um die Hand seiner Geliebten zu verdienen, erfährt, daß Marie von Lichtenstein, die er von der Tübinger Hochschule her liebt, und deren Vater, der alte Ritter von Lichtenstein, keineswegs, wie er anfangs wähnte, auf

Seite des Städtebundes, sondern auf der ihres Landesherrn, des Herzogs Ulrich von Württemberg stehen. Sturmfeders Entschluß, dem schwäbischen Bunde zu dienen, wird dadurch wankend, und als ihm auch die Bundesfeldherrn unfreundlich begegnen, verläßt er das bündische Heer und begibt sich nach Württemberg. Bei einem nächtlichen Ritt wird er überfallen und schwer verwundet. Der Pfeifer von Hardt, ein treuer Anhänger Ulrichs, rettet und pflegt den jungen Helden. Inzwischen haben die Bündischen ganz Württemberg unterworfen; Herzog Ulrich ist verschwunden, niemand kennt seinen Aufenthalt. Sturmfeder lernt in einer einsamen Höhle bei Lichtenstein einen Geächteten kennen: es ist der Herzog selbst, der sich verborgen hält. Sturmfeder weiht sich dem Dienste des Herzogs und soll Marie heimführen, wenn der Herzog wieder in Stuttgart einzieht. Rasch erobert Ulrich sein Land zurück. Nun richtet er die Hochzeit Sturmfeders mit Marie von Lichtenstein aus, doch wird der Herzog, da er sich übermütig zeigt, abermals von den Städtern bekriegt und geschlagen, Sturmfeder aber gefangen genommen. Der junge Ritter muß Urfehde schwören, d. h. geloben, ruhig auf seiner Burg zu bleiben. Nach Jahren kehrt Herzog Ulrich weiser und geläuterter in sein Land zurück.

Der Roman war ungleich gearbeitet. Geschichte und Erfindung durchdrangen sich nicht völlig. In eigenen Zutaten hatte sich Hauff die größte Freiheit gelassen. Das Thema der Ritterlichkeit und der Vasallentreue wurde in herkömmlicher Weise behandelt. Die Darstellung litt unter der Breite. Höher stehen die Novellen Hauffs, die sich mit Glück auf dem Boden des modernen Lebens bewegen und damit die Novellendichtung im Sinne Tiecks fortsetzen. Die poetisch vorzüglichste, wenn auch nicht ganz wahrscheinliche Novelle Hauffs ist Das Bild des Kaisers (es handelt sich um ein Bild Napoleon Bonapartes). Othello spielt in Theaterkreisen, Jud Süß ist eine Novelle aus dem vorigen Jahrhundert (Süß ist der Kabinettsminister und Finanzdirektor des Herzogs Karl Alexander von Württemberg, sein Sturz bildet den Inhalt der Novelle); Der Mann im Monde gilt gegenwärtig als satirisch gefärbte Novelle, die den Zweck hat, die weichlichen und sittlich anstößigen Geschichten eines der beliebtesten Modeschriftsteller der Zeit, H. Clauren, der Lächerlichkeit preiszugeben, indem die Sprache, Charakterzeichnung und Süßlichkeit der Darstellungsweise Claurens so kräftig übertrieben wurden, daß die Leser ein Ekel an der Manier Claurens überkommen mußte. Doch ist diese vortreffliche Verspottung, die Hauff in einer Kontroverspredigt erklärt, nicht von allem Anfang beabsichtigt gewesen: Hauffs anschmiegendes gefallsüchtiges Talent dachte vielmehr zuerst an eine durchaus ernsthafte Nachahmung und nicht an eine Verspottung Claurens. Erst als ihn kritische Berater deswegen tadelten, gab er der Novelle die satirische Färbung. Den Einfluß von Am. Hoffmann zeigen die Memoiren des Satan (der Teufel tritt unter dem Namen Natas wie ein Kavalier neben anderen Kavalieren auf) und die Fantasien im Bremer Ratskeller (im Bacchuskeller ist der Erzähler zu nächtlicher Stunde eingeschlafen und träumt; die zwölf Apostel und die Rose, alles berühmte Stückfässer des Ratskellers, sowie der Roland von Bremen kommen zur Mitternachtsstunde plaudernd und trinkend zusammen). Hauffs Märchen verbanden anmutig deutsche und morgenländische Stoffe. Hauff hat die Märchen mit großem Geschick in einen erzählenden Rahmen hineingestellt; so entstanden drei Märchenfolgen: Die Karawane, Der Scheik von Alessandria und Das Wirtshaus im Spessart. Das schönste Märchen ist das vom steinernen Herz; am bekanntesten ist die Geschichte vom Kalifen Storch, der das Wort vergessen hat, das ihn wieder zum Menschen verwandeln kann.

Die Generation zeigt ein Stillestehen auch in Ernst Schulze aus Celle 1789 bis 1817. Sein Ausgangspunkt war Heinrich von Ofterdingen von Novalis. Schulze war einst der Lieblingsdichter der Frauen von 1815 bis 1840; er selbst nannte sich einen Gegner der „falschen Romantiker."

Als Student lernte Schulze in Göttingen die Familie des Professors Tychsen kennen, der zwei durch ideale Bildung hervorragende Töchter Cäcilie und Adelheid besaß. Besonders von Cäcilie Tychsen fühlte sich der junge Dichter angezogen, und ihr und ihrem Andenken sind seine beiden epischen Hauptwerke und zahlreiche Gedichte gewidmet. Ein frühes Siechtum führte den Tod Cäciliens schon 1812 herbei. Der Dichter trat im folgenden Jahr als Kriegsfreiwilliger in ein Jägerbataillon ein. Wie Cäcilie, starb auch Schulze eines frühen Todes. Vor seinem Ende wurde er noch benachrichtigt, daß er mit seinem Epos Die bezauberte Rose einen in Leipzig ausgeschriebenen Preis erlangt habe.

Werke: Cäcilie, ein romantisches Epos in 20 Gesängen 1818. Die bezauberte Rose, ein romantisches Gedicht in drei Gesängen 1818. Elegien.

Schulze stellte eine Verschmelzung von Wieland und den eigentlichen Romantikern dar. Seinen Gedichten ist ein tieferes Interesse schwer abzugewinnen, obschon die Form durch ihre Eleganz, Leichtigkeit und die musikalische Sprache bestechend wirkt. Schulze war ein künstlicher Dichter, d. h. ein solcher, bei dem nicht das nach Aussprache ringende Gefühl, nicht die innere Anschauung, sondern die um Bilder und Reime nie verlegene poetische Beredsamkeit die treibende Kraft zum Dichten war. Schulze kann sich einschmeicheln mit seinem süßen Minnegesang; er kann auch in einzelnen Bildern und Beschreibungen poetisch sinnig sein; aber er kann weder hinreißen, noch erschüttern, noch seine Gestalten aus einem verschwimmenden Nebel klar hervortreten lassen. Unter solch ermüdender Breite der Schilderung und Reflexion leidet das Epos Cäcilie, das den Sieg des Christentums über die heidnischen Germanen darstellt. Die für Schulze bezeichnendste Dichtung ist das in Stanzen geschriebene Epos Die bezauberte Rose. Ein schwärmerischer, oft übertrieben romantischer Hauch liegt über dem Werk.

Drei Kaiser von fabelhaften Ländern werben mit den Waffen um die schöne Königstochter Klotilde. Da verwandelt eine Fee die Prinzessin in einen Rosenstrauch und bestimmt, daß sie erst dann in ihre menschliche Gestalt zurückverwandelt werden soll, wenn es einem ihrer Freier gelingt, ihre dicht geschlossenen Rosenknospen mit Tau, Duft und Licht zum Erblühen zu bringen. Vergebens suchen dies die fürstlichen Freier durch die kostbarsten Gaben zu erreichen; die Entzauberung Klotildens gelingt erst dem tief und innig liebenden Sänger Alpino durch ein Lied: der Rosenstrauch verwandelt sich und die entzauberte Rose wird Alpinos Braut.

Die weite Verbreitung und das Einsickern der romantischen Ideen zeigte sich auch in Ferdinand Raimunds Werken. Raimunds Dramatik entwickelte sich aus den niederen Zauberspielen, die auf den Wiener Volksbühnen heimisch waren, bis zu einer in Einzelheiten erstaunlichen Tiefe.

Raimund war von Beruf Schauspieler, „und zwar war er ein alle vor ihm und mit ihm wirkenden Kräfte in seinem Fach weit übertreffendes schauspielerisches Genie." In Wien 1790 geboren, war er von einem Konditor zum Theater gegangen. 1817 übernahm er das Leopoldstädtische Theater in Wien, später gastierte er. Seinem Wesen nach neigte Raimund, der als Schauspieler sehr humoristisch zu wirken verstand, zur Schwermut. Als er einst von einem Hunde gebissen worden war, glaubte er, er werde tollkrank werden, obgleich der Hund gar nicht toll war. Aus Angst erschoß er sich 1836.

Dramatische Werke: Der Diamant des Geisterkönigs 1824, Der Bauer als Millionär 1826, Die gefesselte Fantasie 1828, Alpenkönig und Menschenfeind 1828, Der Verschwender 1833.

Einige bekannte Lieder: So leb' denn wohl, du stilles Haus (aus dem Alpenkönig und Menschenfeind). Da streiten sich die Leut' herum (aus dem Verschwender).

Das bedeutendste und bekannteste von Raimunds Stücken ist Der Verschwender, dessen Hauptgestalt, den Tischler Valentin, Raimund selbst mit Vorliebe darstellte. Der Grundzug dieses Volksstückes ist eine Verschmelzung von Rührung und Komik: der Verschwender wird durch das ihm wiederholt vor die Augen tretende Bild seines eigenen Unglücks zur Mildtätigkeit veranlaßt, und dadurch wird seine spätere Besserung vorbereitet. Den Stücken Raimunds fehlte zumeist die rechte Motivierung; außerordentlich häufig wendete er die Allegorie an und dadurch schien er oft etwas ganz ungewöhnlich Tiefes und Großes zu sagen. Doch darf man ihn nicht überschätzen; Raimund griff zu Allegorien, weil er nicht imstande war, die Gedanken, die ihm vorschwebten, auf andere Weise poetisch auszudrücken. Allegorien aber sind eine bequeme Art, auch die höchsten Gedanken in ein Kunstwerk hineinzuschmuggeln. Neben die Großen der Dichtung darf man Raimund nicht stellen, wie dies manchmal in neuester Zeit versucht worden ist. „Raimund stand ursprünglich mit seinem Publikum auf gleichem Boden; aber er suchte es emporzuheben, soweit er konnte. Und darin liegt sein großes Verdienst. Das soll man jedoch nicht verwechseln mit der freiwilligen Selbstbescheidung eines hochgeborenen Dichters, der aus Liebe zu seinem Volk sich dessen roheren Bedürfnissen anpaßt — zu ihm hinuntersteigt." In Östreich sind Raimunds Stücke noch heute lebendig; nördlich des Main ist es niemals gelungen, sie dauernd einzubürgern.

Nachahmer, Ausläufer und Dichter des Uebergangs

Nachahmer

Auf die selbständigen Talente ohne führende Bedeutung und auf die abhängigen Talente folgen nun die Nachahmer, Ausläufer und Dichter des Übergangs; auf die Frühlingsnaturen und die sommerlich reifen Talente folgen die Herbstnaturen, die Dichter der Johannistriebe, die Epigonen ihrer Zeitgenossen. Die Vorwärtsbewegung der Generation hält nun inne; Talente geringeren Grades kommen in Menge heran; sie fühlen sich selbst nicht als Nachzügler und Nachahmer, werden auch von ihren Zeitgenossen meist nicht als solche angesehen, sondern gewinnen Ansehen und Ruhm und werden oft mehr als die Pfadfinder und Bahnbrecher geachtet. Der Hauptunterschied zwischen selbständigen Dichtern und bloßen Nachahmern liegt darin, daß der Nachahmer in seiner Hervorbringung keine unmittelbaren Beziehungen zum Leben selber hat, daß er, wie Erich Schlaikjer gelegentlich sagt, nicht im Banne der Welt steht, sondern im Banne der Kunst — anderer: „Der Nachahmer sieht zunächst nichts in der Welt, was ihn zum Gestalten zwänge. Wenn er aber z. B. Maria Stuart, Julius Cäsar gelesen hat, sieht er mit einem Schlag überall Maria Stuartschicksale, so wie man die Natur viel malerischer sieht, wenn man aus einer Gemäldesammlung kommt, in der man gute Landschaftsbilder gesehen hat. Wenn er aber die Maria Stuartschicksale des Lebens sieht, werden die Empfindungen wach, die Schiller in ihm erweckt hat, und er fühlt sich zum „Schaffen" gedrängt. In der Wärme der

Empfindungen, die ihm Schiller gegeben hat, verwechselt er die Eindrücke, die von Schiller stammen, mit eigenen Eindrücken, schreibt sie nieder und schreibt dann notwendigerweise die Maria Stuart zum zweiten, oder wenn man seine Vorgänger mitrechnet, zum fünfundzwanzigsten Male. Der Künstler dagegen erhält unmittelbar aus dem Leben den Zwang zum Gestalten, und eben weil das Leben selber durch ihn schafft, hat er auch die Fähigkeit des Gestaltens. Er besitzt daher auch, ebenso wie die Natur, die strengste Folgerichtigkeit des Schaffens; wenn durch unmittelbaren Lebenszwang der erste Schritt getan ist, dann muß der zweite mit Notwendigkeit folgen. So schafft der wirkliche Künstler aus den Beziehungen zum Leben, so lebt er von der Welt; der Nachahmer aber schöpft das, was er bringt, aus den Beziehungen, die er zur Kunst anderer hat."

Ungerecht ist es, wenn eine lieblose und hochmütige Literaturgeschichtsschreibung so lange das Zeitalter nach Schiller und Goethe einfach das Zeitalter der Epigonen genannt hat. Das Gegenteil ist wahr: von Jean Paul bis zu Rückert, von Novalis bis zu Kleist und Grillparzer trat kein einziger bedeutender Dichter dauernd in die Fußtapfen Goethes oder Schillers, vielmehr stand es für jeden von diesen fest, daß die veränderten äußeren und inneren Anforderungen der Zeit eine neue Poesie hervorbringen und eine Entwicklung ohne, ja gegen Lessing, Wieland, Goethe und Schiller eintreten müsse. Wenn man aber doch von Epigonen, Nachfahren der Klassiker redet, so darf man darunter nicht die für die Entwicklung des Schrifttums in Betracht kommenden großen Talente verstehen, sondern die durch eigene Schwäche zum Nachahmen gezwungenen Dichter dritten und vierten Grades. Sie allein sind die Epigonen, die sich, ohne selbstschöpferisch zu sein, in den Formen und Ideen ihrer großen Vorbilder bewegen. Am stärksten zeigte sich der Einfluß der Klassiker auf diese Dichter im Drama. Es herrschte damals das in fünffüßigen Jamben geschriebene geschichtliche Trauerspiel im Schillerschen Stile. Aus der Zahl dieser eigentlichen Epigonen seien genannt: Körner mit Zriny und Rosamunde, der im fruchtlosen Wetteifer mit Schiller sich verzehrende Östreicher J. von Collin († 1811) mit seinen kalten, antiken Trauerspielen Regulus, Koriolan, Horatier und Curiatier, und Freiherr von Auffenberg († 1857), dessen wortreiche Dramen Schillersches Pathos mit romantischer Überschwänglichkeit vereinten. Die beiden wichtigsten Epigonen waren:

Eduard von Schenk, 1788 in Düsseldorf geboren, seit 1828 Minister des Innern in Bayern, starb 1841. Sein Dichterruhm beruht auf dem Drama Belisar 1826. Wir haben in dem Werke eine Auflösung der Weltgeschichte in ein romantisches Bühnenspiel, eine Verweichlichung der Geschichte und gleichzeitig eine Durchdringung mit Intrige. Wichtiger noch war der folgende Dichter.

Ernst Raupach, einst neben Kotzebue und Iffland der Beherrscher der deutschen Bühnen, als Pfarrerssohn 1784 bei Liegnitz geboren, hatte eine brausende Studentenzeit durchgemacht, kam 1804 nach Rußland, wo er Erzieher in großen Häusern wurde. Raupach zeigte nichts von der Schmiegsamkeit und Dienstbarkeit deutscher Hauslehrer um 1800. Er war in seinem Wesen fest, bestimmt und stolz und pflegte in dem nicht zu weichen, was er als recht und vernünftig erkannt hatte. Diese Charakterzüge blieben ihm sein ganzes Leben hindurch. Es läßt sich nicht leugnen, daß ein gewisser Ernst, eine trockene Männlichkeit und seine große Zähigkeit und Ausdauer ihm zu seinen erstaunlichen Erfolgen verholfen haben.

1823 kehrte Raupach aus Rußland zurück und ging zuerst nach Weimar, hierauf nach Berlin. Hier faßte er Wurzel. Er war im Jahr 1824 bereits ein ziemlich bekannter Theaterdichter, stand allerdings noch gänzlich unter dem Einfluß spätromantischer Vorstellungen: Vampyrliebe, Verbrechen, Blutvergießen, breites rednerisches Phrasentum sind Merkmale dieser ersten Periode im Schaffen Raupachs. In einer ungeheuren Fruchtbarkeit zeigte sich sein großes theatralisches Talent. Raupach hat gegen 120 Stücke geschrieben. Um einzelne Mißerfolge kümmerte er sich gar nicht. Er hatte den Grundsatz, den spätere Industrietalente noch weiter ausbilden sollten: Stück auf Stück wie Pfeile von derselben Sehne zu entsenden und es jedem zu überlassen, ob ihm dieses, ob ihm jenes Stück gefalle. Er schrieb nur für Bühnenmenschen, nicht für Freunde der Poesie. Dem Darsteller keine Schwierigkeiten bei Erfassung seiner Rolle zu bieten, war ihm oberstes Gesetz. Eifriger als ein anderer vor ihm studierte er die Bühne. Dafür aber schuf er stets etwas, was in der Welt der Flitter und der Schminke wirksam und willkommen war. Er war ein „Plattist" und ein Dichter für Plattisten. In seiner Sprache erklang das nüchterne Pathos versifizierter Alltagssprache, von Zeit zu Zeit von schillerisch gefaßten Sentenzen unterbrochen. Platen ergoß über ihn die Lauge des bittersten Spottes. Raupach starb 1852.

Es sind drei Abschnitte bei Raupach zu unterscheiden. Die wichtigsten Werke der ersten Periode 1818 bis 1829 waren die ernsten Dramen Isidor und Olga (eine Tragödie der Leibeigenschaft, mit lebhaften russischen Lokalfarben, die in dieser Zeit merkwürdig stark auffallen) und Rafaele, sein bestes Stück, das einen Glaubenskonflikt zwischen Türken und Griechen behandelt. Dramen der zweiten Periode 1829 bis 1836 sind die sechzehn Dramen der Hohenstaufenfolge (Barbarossa, Heinrich der Sechste, Friedrich der Zweite, Friedrich der Zweite und sein Sohn, König Enzio usw.) mit starker Betonung der Macht des Staates über die Macht der Kirche. Dramen der dritten Periode: Die Geschwister, Mirabeau. Von seinen Lustspielen war das beste: Die Schleichhändler 1828. Die Trauerspiele Raupachs waren bühnengewandte Nachahmungen Schillers und Shakespeares, doch fand sich neben der nackten Dramatisierung geschichtlicher Ereignisse oft auch manch schöne Einzelheit. Gegenwärtig erscheint nur noch das Volksstück Der Müller und sein Kind 1830 hier und da am Allerseelentag auf dem Theater.

Ausläufer

Wir sahen bereits, wie sich nach dem Jahr 1815 die Romantik der großen Mehrheit des Publikums bemächtigte und wie eine Anzahl von Modedichtern auftrat, die wohlfeile Lorbeern auf den gangbaren Pfaden der Romantik zu pflücken verstand. In vieler Hinsicht bildete einen Gegensatz zu dem diabolischen Am. Hoffmann der ritterlich christliche Fouqué. Lange Zeit war Fouqué hochberühmt, der glänzendste Modedichter der Zeit; aber noch bei Lebzeiten fiel er einer völligen Vergessenheit anheim.

Friedrich Freiherr von Fouqué, geboren 1777 in Brandenburg, war der Abkömmling einer tapferen französischen Emigrantenfamilie und Enkel des mit Friedrich dem Großen befreundeten Generals H. A. von Fouqué. Er widmete sich der militärischen Laufbahn als Kornet im Kürassierregiment Herzog von Weimar 1794, nahm später seinen Abschied aus

preußischen Kriegsdiensten 1803 und lebte auf dem Gute Nennhausen bei Rathenow in der Mark. Jetzt entfaltete er die regste dichterische Tätigkeit. Kaum war 1813 der Aufruf An mein Volk erschollen, als sich auch Fouqué als freiwilliger Jäger wiederum zum Kriegsdienst meldete, obschon er als Dichter der Undine und des Zauberrings bereits auf der Höhe seines Ruhmes stand. Er machte den Befreiungskrieg mit, stürzte aber in der Schlacht bei Lützen in einen tiefen Wassergraben und mußte infolge eines Fiebers nach der Völkerschlacht bei Leipzig abermals den Abschied erbitten. König Friedrich Wilhelm der Dritte ernannte Fouqué zum Major und Ritter des Johanniterordens. Das spätere Leben des Dichters verstrich ohne bemerkenswerte Ereignisse, war aber reich an schmerzlichen Enttäuschungen; auch die Teilnahme der Lesewelt für ihn erkaltete. Fouqué zog sich 1831 nach Halle zurück, hielt hier Vorlesungen über Poesie und Politik im Sinne des Rückschritts, wurde 1842 von dem romantisch angehauchten König Friedrich Wilhelm dem Vierten nach Berlin berufen, wo er schon im folgenden Jahr starb.

Erzählende Werke: Undine, eine Erzählung 1811. Der Zauberring, ein Ritterroman 1813.

Dramatische Werke: Der Held des Nordens 1808 (Trilogie. 1. Teil: Sigurd, der Schlangentöter. 2. Teil: Sigurds Rache. 3. Teil: Aslauga).

Lyrische Gedichte, z. B.: Kriegslied für die freiwilligen Jäger. Turmwächterlied.

Fouqués Ideale waren Glaube, Minne und Ehre. Er schwärmte für das Mittelalter mit seiner Ritterlichkeit und Galanterie, schöpfte aber nirgends aus geschichtlichen Quellen oder heimatlichen Überlieferungen, sondern aus willkürlichen, der Wirklichkeit, ja jeder Wahrscheinlichkeit entrückten Vorstellungen seiner Einbildungskraft. Mit Vorliebe schilderte er Zweikämpfe, Abenteuer und Turniere, wobei er besser die Pferde als die Menschen darzustellen wußte. Die Farbe der Gewänder, das Aussehen der silbernen oder schwarzen Rüstungen seiner „edelzierlichen" Ritter, die auf dem Haupt Helme mit Adlerflügeln oder wehenden Federbüschen trugen, das Kostüm und das Zeremoniell gingen Fouqué über das Seelische. Er ist fantastisch, nicht fantasievoll. In jungen Jahren hatten ihn Klopstock, Stolberg und Sined der Barde in die Wundergebilde der nordischen Sage gelockt. Fouqué fühlte sich selbst als „wackerer Degen", er war deutsch und rein von Charakter. Als kleiner Zug von ihm sei erwähnt, daß er stets betete, ehe er dichtete. Seine Schwärmerei für die Zeit der irrenden Ritter, für den Adel, für Pferd und Hund artete bald in Süßlichkeit und Unwahrheit aus, zumal Fouqué ein Dichter ohne Ideen war. Sein erstes Werk veröffentlichte er unter dem Namen Pellegrin. Den höchsten Ruhm erwarb Fouqué mit dem Zauberring. Dieser gefühlsselige moderne Ritterroman in drei Teilen verknüpfte recht geschickt die Abenteuer, die den edeltapferen Helden, Herrn Ott' von Trautwangen von der Donau nach Frankfurt, nach der Normandie, nach Finland, Spanien und zu den Mauren führen, um überall den mit Wunderkräften ausgestatteten Zauberring zu suchen, den eine Dame, Gabriele von Portamour, wieder zu erlangen strebt, was ihr endlich durch Ott' von Trautwangens Hilfe gelingt.

Fouqués gewichtigste dramatische Leistung war die Trilogie: Der Held des Nordens. Das Stück ging auf die ältere, in der Edda enthaltene Sage von Sigurd, Brünnhilde und den Wölsungen zurück. Mit Recht nannte Fouqué die einzelnen Teile (Sigurd der Schlangentöter, Sigurds Rache, Aslauga) nicht Dramen, sondern Heldenspiele. Das beste von ihnen war das erste, Sigurd der Schlangentöter. Es läßt sich nicht verkennen, daß Fouqué mit den Nordlandsrecken Sigurds und den edlen, urkräftigen Rittern des Zauberrings das deutsche Nationalgefühl unter dem Druck der Fremdherrschaft stärken wollte und tatsächlich

auch gestärkt hat. Dies gab seinen Werken etwa bis zum Jahr 1815 innere Bedeutung und machte sie bei den Zeitgenossen mit Recht beliebt. Später, in friedlichen Zeiten, als Fouqué fortfuhr, nach dem Rittertum und dem Mittelalter zu schmachten, mißfiel dies mit eben solchem Recht, wie es vorher gefallen hatte, und Fouqué erschien allmählich, besonders der jüngeren Generation, als dichterischer Don Quixote, der er zu seiner besten Zeit keineswegs gewesen war.

Am längsten lebte von Fouqués Werken die kleine Prosaerzählung **Undine** fort, zumal auch die anmutige Oper A. Lortzings den Stoff auf die Bühne gebracht hatte. Fouqué folgte darin einer alten Sage vom Ritter von Stauffenberg, die er in den wunderlichen, deutsch-lateinischen Schriften des Theophrastus Paracelsus vorfand. Künstlerisch steht Undine unter den Märchen Tiecks und Brentanos, so zart und sinnig die Erzählung auch ist. Die Darstellung war im Anfang allzu breit, der Ton nicht frei von gesuchter Einfachheit, der Entwurf jedenfalls reizender als die Ausführung; gleichwohl ist Undine, „das liebe Bildchen", die lebensvollste Gestalt Fouqués.

In der Nähe eines verzauberten Waldes auf einer Landzunge lebt ein altes Fischerehepaar mit einem seelenlosen, neckischen Nixenmädchen Undine, das sie an Kindesstatt angenommen haben. Zu ihnen verirrt sich der Ritter Huldbrand von Ringstetten. Durch Undinens hilfreiche Wassergeister wird die Landzunge zur Insel, der Ritter ist hier gewissermaßen Gefangener und faßt in der Einsamkeit Liebe zu Undine. Ein alter Priester, der an die Insel verschlagen wird, traut Undine mit dem Ritter. Durch die Vermählung mit dem Geliebten erhält Undine erst eine Seele: sie wird nun eine liebende, bald auch leidende Frau. Ihrem Gatten hat sie ihre Abstammung von den Wassergeistern offen gestanden, und der Ritter hat zunächst keinen Anstoß daran genommen. Allmählich aber wendet sich sein Herz von ihr ab und der schönen Bertalda zu. Undinens Oheim, der Wasserfürst Kühleborn, will sich deshalb an dem Ritter rächen, aber Undine verschließt den Schloßbrunnen, durch den Kühleborn aufsteigt, mit einem gewaltigen Stein und bittet den Gatten, von dessen Lieblosigkeit sie viel erdulden muß, sie wenigstens auf dem Wasser nicht zu kränken. Als der Ritter dies bei einer Fahrt auf der Donau dennoch tut, muß Undine nach dem Willen Kühleborns und der anderen Wassergeister in deren Reich zurückkehren. Der Ritter tröstet sich bald und heiratet Undinens Nebenbuhlerin Bertalda. Diese läßt aus Übermut den Stein vom Schloßbrunnen entfernen. Am Hochzeitstage Huldbrands und Bertaldas taucht Undine aus dem Brunnen empor und küßt bebenden Herzens, nach dem Willen Kühleborns, den ungetreuen Ritter zu Tode. Dann aber ergießt sich Undine als Quell um das Grab des noch im Tode Geliebten, dem sie das Herrlichste, ihre Seele, verdankt.

Von Fouqué gingen die Trivialromantiker aus, zumal die Dichter der Abendzeitung, die sich im Dresdner Liederkreis 1814 zusammengefunden hatten. Das Wesen dieser Poeten war Verwässerung und seichte romantische Geschwätzigkeit, Verschmelzung von Sentimentalität und Aufklärung, Selbstüberschätzung und lächerliche Eitelkeit, Süßlichkeit und Weichlichkeit und gegenseitige Lobhudelei. In den damals beliebten ästhetischen Dichtertees, in Taschenbüchern und Almanachen verherrlichten sich diese kleinen Talente selbst und gewöhnten ihre Leser an die Überschätzung der ästhetischen Lektüre sowie des Theaters und alles dessen, was damit zusammenhängt. Unter den Händen dieser Scheintalente drohte die Literatur zu verblassen und sich selbst zu entwerten. Die wichtigsten Trivialromantiker sind:

Friedrich Kind in Dresden 1768 bis 1843, der Verfasser des Textes zum Freischütz, zahlreicher Schauspiele, Novellen und lyrischer Gedichte, Mitarbeiter und Herausgeber vieler Taschenbücher und Almanache. Von 1805 bis 1819 erschienen: Malven; Tulpen; Roswitha; Lindenblüten usw., in unerschöpflicher Fruchtbarkeit.

Theodor Hell (Hofrat Theodor Winkler), Herausgeber der Abendzeitung, Dramaturg am Dresdner Hoftheater, unglaublich geschäftig, versgewandt, affektiert, oberflächlich und ein Verderber für die Literatur im höheren Sinn.

Isidorus Orientalis (Graf Otto Heinrich von Löben), einst Eichendorffs Freund in Heidelberg, Arthur vom Nordstern (sächsischer Minister von Nostitz), Eduard Gehe, Jugendgespiele und Schulkamerad Theodor Körners 1795 bis 1850, schrieb Dramen, wurde später Zensor und starb geisteskrank im Spital.

Dichter des Uebergangs

Die Kraft der ersten Generation ist mit diesen Poeten erschöpft; gegen die Herrschaft der breiten Mittelmäßigkeit und der Unterhaltungstalente erhob sich der Widerspruch; unter dem Einfluß neuer Zeitverhältnisse erwuchsen junge Dichter, die von Geburt Romantiker waren, aber schon Spuren eines veränderten Zeitbewußtseins zeigten. Zu den Dichtern des Übergangs gehören:

Christian von Zedlitz 1790 bis 1862, von Geburt ein Östreicher, war ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt, trat dann ins Heer und lebte dichterisch tätig viele Jahre auf einem kleinen Gut. In vorgerückten Jahren ging er in östreichischen Staatsdienst, war seit 1838 in der Staatskanzlei ein literarischer Helfer Metternichs und hatte die Aufgabe, durch Flugschriften und Artikel in der Allgemeinen Zeitung die östreichische Politik zu vertreten. Es glückte ihm nur teilweise, da an dieser Politik wenig Gutes zu vertreten war. Zedlitz kam erst spät zur Literatur; seine Hauptdichtung, die Totenkränze, erschienen erst 1828, zu einer Zeit also, da die romantischen Ideen schon abgeblüht hatten. Die Totenkränze gehören zu den merkwürdigen Werken des Übergangs; sie waren geboren aus romantischem Geist, aber mit den politischen Gedanken der Entstehungszeit getränkt. Doch sprach Zedlitz den Drang nach Freiheit, nach dem Recht der Selbstbestimmung nicht kühn und lebendig, sondern klagend und sentimental aus. Zedlitzens Bedeutung für die Entwicklung der Literatur ist damit noch keineswegs vollständig charakterisiert; er stellte den ununterbrochenen Zusammenhang mit der Romantik auch 1843 bei dem Auftreten der dritten Generation durch seine epische Spätdichtung Das Waldfräulein dar.

Lyrische Gedichte: Totenkränze, in Canzonen geschrieben, 1828. Gedichte 1832, darin: Die nächtliche Heerschau (Nachts um die zwölfte Stunde), geschrieben 1828, in alle Sprachen übersetzt.

Dramen: Der Stern von Sevilla 1829 (nach dem Trauerspiel von Lope de Vega bearbeitet), Kerker und Krone 1833 (eine Fortsetzung von Goethes Tasso, die da begann, wo Goethe endete und mit dem Tode des Dichters schloß, während das Volk draußen Tassos Ruhm bejubelte).

Epos: Das Waldfräulein, Märchen in 18 Abenteuern 1843.

Übersetzungen: Byrons Childe Harold 1836.

Die Totenkränze haben folgenden Inhalt: „Der Genius des Grabes führt Zedlitz an die Gräber großer Toten, zunächst nach Gitschin an Wallensteins Grab, dann nach St. Helena an das Grab Napoleons. Von den düsteren Erinnerungen an diesem Grabe reißt er sich gewaltsam los und flüchtet nach Vaucluse zu den Gräbern Petrarcas und Lauras, dann nach Verona an die Gruft Romeos und Julias. Das Glück, das die Liebe nicht krönt, hofft er bei den Dichtern zu finden, allein auch hier enttäuscht ihn das Schicksal Tassos, Shakespeares, Byrons. Wenn der Held, der Liebende, der Dichter nicht glücklich sind, vielleicht ist es der Freund der

Menschheit? Canning, Josef der Zweite, Maximilian von Bayern? Der Dichter gewinnt am Schluß den Trost, daß dennoch alle glücklich waren, da Begeisterung sie erfüllte und sie ihren Lohn in sich selbst, in ihrem Streben fanden."

Leopold Schefer (1784 bis 1862) war Generaldirektor des Fürsten Pückler in Muskau. Auch Schefer ist erst sehr spät (1834) mit seinem Hauptwerk, dem Laienbrevier, hervorgetreten. Schefer war in seinen Novellen Romantiker; als Lehrdichter stand er Rückert nahe. Schefer war ein Feind des Reimes, er wollte nur durch den Gedanken, nicht durch die Form seiner Dichtung wirken und brachte sich dadurch selbst um die Wirkung seiner Dichtungen. Das Verhältnis von Gott und Welt war das Hauptthema des Laienbreviers (entstanden 1807 bis 1822, gesammelt 1834). Es war ein Lehrgedicht in Form eines Andachtbuches für den Nichtgeistlichen in 366 Sprüchen für jeden Tag des Jahres. Schefer beharrte auf der Stelle, die er gleich anfangs in seinen Dichtungen eingenommen hatte; er besaß in sich selbst keine Entwicklungsfähigkeit und er bedeutete auch für die Literatur keine Entwicklung.

•

Damit stehen wir am Ende der literarischen Bewegung in der ersten Generation. Werfen wir auf sie einen Rückblick. Hölderlin bildete den Übergang von den Klassikern zu den Romantikern. Jean Paul eilte mit seinen Schwärmereien der neuen Poesie voran. Die beiden Schlegel brachen als Kritiker den romantischen Ideen die Bahn, Wackenroder und Tieck als Dichter. Brentano, Arnim, Eichendorff, die beiden Grimms stießen alles Griechische aus und verbanden Romantik und Deutschtum, wodurch die üppigste Entfaltung der Romantik entstand. Uhland und seine Freunde in Schwaben lenkten die Romantik zu volkstümlicher Schlichtheit, zu Maß und Klarheit zurück. Der genialste Dichter der Generation erstand in Heinrich von Kleist, doch blieb er fast unverstanden. Die Dichtung der Kriegsjahre unterbrach scheinbar die romantische Bewegung, doch waren auch die meisten Freiheitsdichter mittelbar (Körner) oder unmittelbar (Schenkendorf) von romantischem Geist erfüllt. Nach 1815 verzerrte sich die Romantik zu der Schicksalstragödie und nahm die Formen wilder Fantastik in der Gespensterdichtung an. Endlich traten Modedichter und Unterhaltungsschriftsteller in überaus großer Zahl auf. Damit erlebte die Romantik noch innerhalb der ersten Generation entschiedenen Widerspruch.

Unterhaltungsschriftsteller

Eine lange dunkle Reihe ganz Vergessener, doch einst hell strahlender Namen! Meist ist sogar der Name der Poeten den heute Lebenden nicht mehr bekannt. Und doch sind unter den Unterhaltungsschriftstellern, denen wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zuwenden, erfolggekrönte Schriftsteller, die in ihrer Blütezeit berühmter waren als Schiller und Goethe und mehr gelesen wurden als diese. Ihre zahllosen Werke bildeten einst den Grundstock aller Leihbibliotheken, den Inhalt zahlreicher literarischer Gespräche und Auseinandersetzungen. Wer kennen lernen will, was der Zeit gefiel, der darf nicht zu den großen und literarisch bedeutenden Werken, der muß zu den Werken der Vielschreiber und den Schmökern der Gesindestube der Literatur greifen. Hier die bedeutendsten, nach Rang und Würden geordnet:

1. Verfasser von weinerlichen Familien- und historischen Romanen

August Lafontaine, geboren 1758 in Braunschweig, 1789 Feldprediger, 1801 Ehrendoktor und Kanonikus in Halle, 1831 gestorben, schrieb etwa 150 Bände, „Schöpfer des weinerlichen Familienromans, seine Werke rührten ihn selbst zum Weinen. So fruchtbar war er, daß er vergaß, was er selbst geschrieben hatte und daß er seine Erfindungen, die sich in engem Kreise drehen, zum zweiten Male erfand."

Karoline Pichler, geborene von Greiner, 1769 in Wien, ebenfalls eine sehr beliebte Unterhaltungsschriftstellerin, etwas vornehmer, aber eintöniger, starb 1843.

Friedrich Rochlitz 1770 bis 1842, gutmütig, philisterhaft, belehrend.

Karl Weisflog 1770 bis 1828, Stadtrichter in Sagan, dazu Blumenzüchter und Schriftsteller, in kleinem gemütlichen Kreis heimisch, darin verdienstvoll, der Jean Paulschen Richtung folgend, liebte kleine alltägliche Charaktere in hübschen Idyllen vorzuführen: alte Privatschreiber, alte Hoforganisten, schüchterne Predigerkandidaten. In Amadeus Hoffmanns Manier war er weniger erfolgreich.

A. von Tromlitz, eigentlich von Witzleben, 1806 Oberstleutnant im preußischen Heer, 1813 Oberst der Hanseatischen Legion, gestorben 1839, schrieb zahlreiche historische Novellen. Ferner Franz v. d. Velde (geboren 1779). Er und Tromlitz verarbeiteten einen Band der Beckerschen Weltgeschichte nach dem anderen. Karl Gutzkow beschreibt ihre Darstellungsmanier in einer Weise, die auch für viele spätere Unterhaltungsschriftsteller charakteristisch ist: Tromlitz und v. d. Velde zerfetzten mit ihren hergebrachten Erfindungen jedes beliebige Stück Geschichte. Es sind dieselben Zärtlichkeiten, dieselben Nebenbuhler, dieselben Hindernisse der Verheiratung, die in allen ihren Romanen wiederkehren und sich nur durch das Kolorit und die Lebenslagen unterscheiden, die sie verschiedenen Zeiten und Völkern entlehnen. Dies nannte man die Geschichte romantisieren, obgleich es nichts war, als eine Verstümmelung der Begebenheiten, ein Herabziehen wichtiger und ernster geschichtlicher Vorgänge in das Interesse oft sehr matter Erfindungen.

2. Verfasser von Ritter- und Räuberromanen

Diese Gattung war außerordentlich beliebt. Sie lebte von den Nachklängen von Goethes Götz, Schillers Räubern und Schillers Geisterseher. „Der Schauplatz der Schauerromane wurde gern in die finsteren Zeiten des Mittelalters verlegt. Reckenhafte Helden, die so mit Muskel- und Manneskraft ausgestattet wurden, wie es das geduldige Papier und der vielvermögende Glaube der Kutscher und Soldaten nur irgend zuließ, glücklicher in der Liebe als der keckste Musketier oder liederlichste Bediente, im Trinken so tüchtig und unablässig wie der renommierteste Bursch, der sich Studierens halber auf Universitäten aufhielt; daneben minnige Fräulein, zart wie die zarteste Schneidermamsell; leidende Nonnen ohne Vergleich; Weiber wie die Dragoner und boshaft wie die Hölle; Räuber, edler als der edelste Gymnasiast, wenn er sich fühlt; Räubermädchen, die Büchse und Dolch führen und den ermüdeten Freund auf ihrem Schoß ausschlafen lassen; Pfaffen voll teuflischer Sinnlichkeit und abgefeimter Ränke; schauerliche Burgverließe und Totengrüfte; Geister, die grausenhaft aus sechs Fuß dicken Steinwänden hervorschweben,

Hieb und Stich widerstehen und vor dem entsetzten Blick in das Nichts der Fantasie verschwinden; das alles mit Fluch, Blut und Mord, Entführung und Notzucht, Blutschande und jedem Greuel gemengt, auf den das peinliche Halsgericht Staupenschlag und Feuertod, Säcken und Pfählen, Hängen und Rädern und Vierteilen und Zwicken mit glühenden Zangen androht — eine Welt der idealen Roheit, das wahre Land der Poesie für die Verfasser wie für ihre Leser; die einen der anderen würdig."

Spieß, schrieb vielgegebene Ritterschauspiele wie Klara von Hoheneichen, Oswald und Mathilde, Der letzte Graf von Toggenburg und die Schauergeschichten: Meine Reisen durch die Höhlen des Unglücks und Gemächer des Jammers.

Cramer, verfaßte die vielbewunderte Ritter- und Spitzbubengeschichte: Hasper a Spada 1792, voll abenteuerlicher Unnatur und üppiger Wollust.

Vulpius, lebte seit 1790 in Weimar, seine Schwester Christiane war Goethes Frau, verlegte den Räuberroman nach Italien. Sein Hauptwerk war Rinaldo Rinaldini 1798. Darin das vielgesungene Lied: In des Waldes düstern Gründen, in den Höhlen tief versteckt. Vulpius starb 1827.

3. Verfasser von schlüpfrigen Romanen

Hier begegnet uns die mehr oder minder gut verhüllte Spekulation auf die Lüsternheit des großen Lesepublikums. Wir sehen die Fortsetzer der Richtung Wieland, Heinse, Kotzebue.

Laun, eigentlich F. A. Schulze, lebte seit 1800 in Dresden, schrieb an die 200 Bände, darunter den Mann auf Freiersfüßen; mit Apel zusammen schrieb er das Gespensterbuch (6 Bände 1810 bis 1817). Laun starb 1849.

Julius von Voß 1768 bis 1832, ein tapferer Mann, hatte im polnischen Aufstand die Festung Thorn und eine Kriegskasse von 1½ Millionen Talern dem preußischen Staat gerettet, nahm, als statt seiner sein Oberst befördert wurde, den Abschied, zählte an den Rockknöpfen ab, „ob er, ohne Geschäft, Schriftsteller, Komponist oder Maler werden sollte. Der letzte Knopf traf den Schriftsteller." Schrieb an die 200 Bände, vielgelesen, vielgeschmäht, dann völlig vergessen. Schilderte das Preußentum, besaß Leichtigkeit des Stils, ungewöhnliche Erfindungskraft, lebhafte Anschauung, Neigung zur Ironie, staunenswerte Unermüdlichkeit, war im Leben ein armer Teufel und das Musterbild eines verbummelten Genies. Schrieb auch Dramen, Possen und Parodien (auf Faust, Jungfrau von Orleans und Nathan den Weisen) und war der Vater der alten „berühmten" Berliner Posse.

H. Clauren, eigentlich Karl Heun 1771 bis 1854, preußischer Hofrat, Leiter der preußischen Staatszeitung, später hoher Beamter im Generalpostamt. Verfasser der Erzählungen: Mimili 1816, Der Kirchhof in Schwytz 1819, Die graue Stube 1820, Dijonröschen 1823. Herausgeber des Taschenbuchs Vergißmeinnicht (26 Bände 1818 bis 1834) mit zahlreichen von ihm geschriebenen süßlichen, sinnlich kitzelnden Erzählungen. Gegen ihn richtete Hauff die Kontroverspredigt im Mann im Mond. Gutzkow spottete über ihn: Clauren war ein Genie der Gemeinheit; man kann sagen, daß er in seinem Gebiete klassisch war. Clauren konnte, was Klopstock von seiner Idee der Unsterblichkeit sagt, ebensogut von der seinigen sagen: Gemeinheit ist ein großer Gedanke, und des Schweißes der Edlen wert.

Die Presse und die Männer der Wissenschaft

Die Presse

Zumeist hat man die Männer der Presse in der Literaturgeschichte mit Stillschweigen übergangen, ebenso wie die für die Zeit besonders charakteristischen und bedeutenden Verleger. Es scheint mir aber notwendig, der einen wie der anderen auch in der Literaturgeschichte mit einem ehrenden Wort zu gedenken. Der Einfluß eines großen Tagesschriftstellers oder eines großen Verlegers ist weit tiefer und stärker als der eines mittelmäßigen Dichters. Ohne eine Geschichte der Zeitung ist es unmöglich, eine Geschichte der geistigen Entwicklung zu geben. Hier nur einige Andeutungen.

Deutschland besaß ums Jahr 1796 aus dem 17. Jahrhundert vier große Zeitungen (Frankfurter Journal mit den Didaskalia, Magdeburgische Zeitung, Königsberger Hartungsche Zeitung und Leipziger Zeitung). Aus dem 18. Jahrhundert stammten von heute noch bestehenden Zeitungen: Die Vossische, die Hamburgischen Nachrichten, der Hamburger Korrespondent, die Schlesische Zeitung, die Weserzeitung, der Dresdner Anzeiger, der Schwäbische Merkur und die Allgemeine Zeitung. Die Mehrzahl der Blätter waren reine Intelligenzblätter, d. h. Anzeigenblätter ohne redaktionellen politischen Text; andererseits waren die politischen Blätter noch so gut wie gar keine Annoncenblätter. Infolge der mangelhaften Verkehrsverhältnisse trafen die politischen Nachrichten bei den Redaktionen nur spärlich ein, viele Tage und Wochen nach dem Ereignis, oft genug auch von der Zensur verstümmelt. Die Zeitungen gaben die erhaltenen Nachrichten meist ohne Glossen wieder, wie man Anekdoten erzählt. Auch die politischen Zeitungen von Bedeutung trugen noch einen literarischen Charakter und brachten für einen verhältnismäßig kleinen Interessentenkreis in der Hauptsache weitschichtige, philosophisch angehauchte Abhandlungen in einem räsonnierenden Stil, der nicht einfach zu verstehen war. Die Allgemeine Zeitung erklärte ausdrücklich, sie schreibe nicht für „Crapule", sondern nur für „Staatsmänner und Gelehrte." Berufsjournalisten, die nur der journalistischen Tagesarbeit gelebt hätten, gab es am Anfang des Jahrhunderts in Deutschland nicht. Der alte Wieland warnte 1802 seinen Sohn Ludwig davor, sich der Tagesschriftstellerei zu widmen; er riet ihm, eine Staatsstellung anzunehmen, damit er nicht von den „Lastern und Torheiten seines Zeitalters zu leben brauche." Die technische Herstellung der Zeitung war noch in den ersten Anfängen; man hatte nur Handpressen, und zum Druck einer kleinen Auflage brauchte man viele Stunden; die Blätter erschienen meist nur viermal wöchentlich. Auch die größeren Zeitungen hatten nicht viele Abonnenten. Berlin besaß bloß drei politische Zeitungen, Wien, das auch darin zurückgeblieben war, nur eine. Im Jahr 1811 hielten in Essen, Duisburg und Mülheim nur etwa 12 Menschen eine Zeitung.

Die napoleonische Zeit brachte der deutschen Presse eine völlige Knebelung der freien Meinung. 1811 führte Napoleon in Deutschland eine rücksichtslose Zensur ein. Länger als ein halbes Jahrhundert blieb sie eine stehende Einrichtung. Die Zensur hatte drei verschiedene Aufgaben: Beeinflussung, Überwachung und Unterdrückung der Presse. Eine Druckerei, sagte Napoleon, ist ein

Arsenal, das nicht ohne weiteres jedem zugänglich sein sollte. Die deutschen Zeitungen boten unter Napoleons Herrschaft das Bild einerseits der Öde und Erstarrung, andererseits der Bestechlichkeit und Niedrigkeit.

Das ward anders zur Zeit der nationalen Erhebung. Da kam ein frischer Zug in die Zeitungen. Eine nie verspürte patriotische Begeisterung sprach aus den Blättern. Kotzebue, Niebuhr, Friedrich Arnold Brockhaus, Friedrich (von) Gentz, Heinrich Luden wurden Leiter von Zeitungen. Nur kurz, aber glänzend war die Laufbahn des Rheinischen Merkurs (1814 bis 1816). Ihr Herausgeber, Josef Görres in Koblenz, später der größte katholische Theolog des Jahrhunderts, war auch der bedeutendste Journalist der ersten Generation. Napoleon nannte das Blatt die fünfte Großmacht unter seinen Gegnern. Für die Zeit war Görres' Art etwas völlig Neues. Nicht leicht hat jemand erhabener, furchtbarer und teuflischer geschrieben als Görres, urteilte Friedrich (von) Gentz, selbst ein Meister der Feder. Nach dem Pariser Frieden wendete sich Görres den inneren deutschen Angelegenheiten und den Einheitsbestrebungen zu, und hierbei erregte er den Zorn der preußischen Regierung, die nach Napoleons Sturz die Volksbewegung möglichst einzudämmen suchte. Die preußischen Blätter durften bald nach den Befreiungskriegen über preußische Angelegenheiten nichts bringen. Kraft der Karlsbader Beschlüsse 1819 erstickten die Regierungen jede gedruckte Meinungsäußerung. Die einzige einflußreiche deutsche Zeitung war die Allgemeine Zeitung Cottas in Tübingen, später in Augsburg. Die Einführung einer strengen Zensur der Zeitungen zur „Beschränkung des Unfugs der Presse" war hauptsächlich das Werk des östreichischen Staatskanzlers Metternich. Die Zensur ward allmählich eine staatliche Einrichtung, um die Zeitungen und Journale im Zaum zu halten. Jeder Artikel mußte dem Zensor zur Erteilung der Druckerlaubnis vorgelegt werden. Der Zensor konnte den Abdruck ganz verbieten oder Stellen aus dem vorgelegten Artikel abändern oder streichen. Keine Stelle durfte passieren, in der ein Angriff oder auch nur eine leise Kritik über die eigene oder über eine fremde Regierung zu erblicken war. Ebenso streng waltete die Zensur über die Theaterstücke.

Kein Wunder, daß bei dem Mangel an öffentlichem Leben und bei der Unterdrückung jeder freien Meinung nach den Befreiungskriegen das Schöngeistige unglaublich überschätzt und förmlich verschlungen wurde, mochten auch die belletristischen Zeitschriften so romantisch, schwächlich und nüchtern wie möglich sein. Zunächst waren bis zum Jahr 1820 die Musenalmanache, die jedes Jahr herauskamen, noch sehr beliebt. Abgelöst wurden sie in der öffentlichen Gunst von 1820 bis 1840 durch die Taschenbücher, die vorwiegend Prosaerzählungen enthielten und mit ihrer Süßlichkeit und Schwäche dem platten Durchschnittsgeschmack der Leser entsprachen. Die Taschenbücher waren für die Menschen der ersten Generation, was für uns die Monatsschriften und ähnliche Zeitschriften sind. Frauenzimmerlich klimpernd waren ihre Titel und ihr Inhalt (Cornelia, Luna, Aurora, Lindenblüten): den Gipfel der Schwärmerei bezeichneten Claurens Taschenbücher Vergißmeinnicht, die von 1818 bis 1834 in ununterbrochener Reihe von 26 Bänden erschienen und fast ganz von Clauren selbst geschrieben waren, Lüsternheit, Empfindsamkeit und unwahre Romantik in sich vereinigend. Gediegener war das Rheinische Taschenbuch, das in Darmstadt erschien.

Der kritischen Zeitschriften gab es viele. Die Hallesche und die Jenaische Literaturzeitung waren von schwerfälligem Ernst und starkem Beharrungsvermögen. Die Blätter mit vorwärtstreibenden und mächtig bewegenden Kräften waren die Zeitschriften der Romantiker: das Athenäum der Brüder Schlegel, das poetische Journal von Ludwig Tieck, Memnon von August Klingemann, Kynosarges von Bernhardi, Phöbus und die Berliner Abendblätter von Heinrich von Kleist, Prometheus von Seckendorf und Stoll, das Pantheon von Büsching und Kannegießer, die Zeitung für Einsiedler von Achim von Arnim, Brentano und Görres, Concordia, Europa und das Deutsche Museum von F. Schlegel, die Harfe und die Muse von Friedrich Kind, die Berlinischen Blätter für deutsche Frauen von Fouqué u. a.

Bekämpft wurden die Zeitschriften der Romantiker durch die von Kotzebue und Merkel seit 1803 herausgegebene Zeitschrift Der Freimütige, ein Blatt, das zwar inhaltlich fragwürdig war, aber journalistisch zu den geschicktest redigierten Blättern dieser Generation gehörte. Anfänglich gehörte auch zu den Gegnern der Romantik das Morgenblatt für gebildete Stände. 1807 von Cotta gegründet, war es anfangs das Hauptblatt der Aufklärung. Geleitet wurde es von Weißer, später von Haug, Therese Huber, Hauff und Schwab. 1820 wurde dem Morgenblatt das Literaturblatt angefügt, das der derbe großmäulige Adolf Müllner, der Verfasser der Schuld, leitete. In Norddeutschland war am angesehensten die Abendzeitung. Sie war der Moniteur der Mittelmäßigkeit und Schwäche, der Wortklimperer und süßlichen Pedanten. Sie bestand von 1817 bis 1843. An ihr arbeiteten vor allem die Dresdner Dichterlinge und Spätromantiker mit. Der Gesellschafter von W. Gubitz in Berlin und Adolf Bäuerles Theaterzeitung in Wien waren oberflächlich, gewandt und unterhaltend pikant.

Immer zahreicher traten wirkliche Journalisten in den Dienst der Presse: Kotzebue, Gentz, Görres, Mallinckrodt, Luden, Oken, Therese Huber, Adolf Müllner. Die bedeutendsten literarischen und Theaterkritiker dieses Zeitgeschlechtes waren August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck.

In die Zeit vor und nach 1800 fällt das Aufblühen der großen Verlegerfirmen in Deutschland. Wohl an der Spitze ist der Verlag von Johann Georg Cotta in Tübingen, später in Stuttgart zu nennen. Im Jahr 1787 übernahm Cotta, den man den Fürsten der deutschen Buchhändler nannte, das schon viel früher gegründete Geschäft. Cotta war in dieser Zeit der Verleger von Schiller, Goethe, Jean Paul, Herder, Wieland, Voß, Wilhelm Schlegel, Uhland, Hölderlin, Hebel, Zacharias Werner, Humboldt, Fichte und Schelling; er war der Herausgeber der Horen, der Allgemeinen Zeitung, des Morgenblattes, zahlreicher Taschenbücher und literarischer, künstlerischer und wissenschaftlicher Unternehmungen. Noch vor Cotta hatte Georg Joachim Göschen in Leipzig in seinem Verlag (gegründet 1785) eine große Zahl Dichter und Schriftsteller zu vereinigen gewußt, so Klopstock, Lessing, Wieland, Stolberg, Goethe, Schiller, Iffland, Seume, Kind, Laun, Houwald. Friedrich Arnold Brockhaus in Leipzig erwarb mit seinem Konversationslexikon 1808, mit den deutschen Blättern 1813, den Blättern für literarische Unterhaltung und der außerordentlich weitschichtig angelegten Encyklopädie von Ersch und Gruber große Bedeutung; der Verlag von Benediktus Gotthelf

Teubner wurde 1811 ebenfalls in Leipzig gegründet. Sehr wichtig war unter den Verlegern dieser Zeit Friedrich Christoph Perthes (1796 Gründung der Firma) in Hamburg, später in Gotha, der an den Bewegungen der Befreiungskriege den kühnsten Anteil nahm (Vaterländisches Museum 1810) und der mit Arndt, Niebuhr, Stein, den Brüdern Schlegel befreundet war.

Die Männer der Wissenschaft

Groß an Zahl und weitreichend an Bedeutung waren in dieser Generation die Vertreter der Philologie. F. A. Wolf und Gottfried Hermann gehörten der klassischen Generation an. Mehr als Lebensmacht faßte August Böckh 1785 bis 1867 in Berlin das Altertum auf. Seine bedeutendste Schrift ist die über den Staatshaushalt der Athener. Die klassische Philologie soll nach Böckh das ganze Altertum geistig wieder produzieren.

Zu diesen klassischen Philologen kamen die Männer der allgemeinen Sprachwissenschaft: Wilhelm von Humboldt und Franz Bopp. Die beiden Brüder Humboldt gehören auf zwei Gebieten, dem der Geisteswissenschaft und der Naturwissenschaft, zu den mächtigsten geistigen Führern der Generation. Wilhelm von Humboldt 1767 bis 1835 war einer der edelsten Menschen seiner Zeit, der Vertraute Schillers und Goethes, ein begeisterter Freund des Griechentums, ein bedeutender Sprachforscher und Ästhetiker, daneben einer der geistig freiesten Staatsmänner Preußens, kurz, ein Mann von so viel und so gleichmäßig großen geistigen Kräften, daß keine Einzelkraft die herrschende war. Die ersten dreißig Jahre des Lebens von Wilhelm von Humboldt waren hauptsächlich der Beschäftigung mit unserer klassischen Literatur gewidmet. Hiervon zeugen der Briefwechsel mit Schiller, die wichtigen Abhandlungen über Schillers Spaziergang, über Goethes Hermann und Dorothea, über Reineke Fuchs. Wilhelm von Humboldt war auch der Schöpfer des sogenannten humanistischen Gymnasiums, das ursprünglich der Erneuerung und Veredelung des deutschen Geistes und Wesens durch Pflege der klassischen Sprachen, vornehmlich des Griechischen, dienen sollte. Daß Wilhelm von Humboldt auch einer unserer feinsten Briefschriftsteller war, bewies u. a. der Briefwechsel mit einer Freundin (Charlotte Diede). Als Sprachforscher und Sprachphilosoph schrieb Wilhelm über die baskische Sprache 1817 und 1821, über den Marabharata 1826 und endlich über die Kawisprache auf der Insel Java. Zu diesem Hauptwerk Wilhelms ist die Einleitung noch besonders bedeutsam: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts 1835.

Sein Bruder Alexander von Humboldt wurde 1769 in Berlin geboren. Alexander hat eine geradezu moderne Ausbildung des Geistes in seiner Jugend durchgemacht. Seine Lehrzeit zeigt ihn in merkwürdigster Vielseitigkeit mit naturwissenschaftlichen, sprachlichen, technologischen und kaufmännischen Studien beschäftigt. In Frankfurt a. O., Berlin und Göttingen studierte er Technologie und Botanik, in Hamburg neuere Sprachen, in Freiberg Geologie und Bergwissenschaft, in Bayreuth stand er an der Spitze des Bergwesens, in Salzburg studierte er Meteorologie, in Jena Astronomie, auf kleineren Reisen bereitete er sich auf seine große Expedition vor, die Südamerika der wissenschaftlichen Kenntnis erschloß. Mit dem Botaniker Aimé Bonpland bereiste Humboldt von 1799 bis

1804 Mittel- und Südamerika (Venezuela, Orinoko, Magdalenenstrom, Hochland von Quito, Besteigung des Chimborasso, der als der höchste Berg der Erde galt, Rückkehr über Nordamerika nach Bordeaux). Unterstützt von den französischen Naturforschern Arago, Gay Lussac, Cuvier u. a. arbeitete Alexander von Humboldt mehr als zwei Jahrzehnte in Paris an der Herausgabe seines Reisewerkes (30 Bände mit 1425 Kupfertafeln). 1827 kehrte Humboldt nach Berlin in die Nähe König Friedrich Wilhelms des Dritten zurück; 1829 bereiste er mit Ehrenberg und Rose den Ural, Altai und den Kaspisee. Darauf folgten von neuem dreißig Jahre der weitesten und fruchtbarsten wissenschaftlichen Tätigkeit in Berlin und Potsdam. A. von Humboldt stand ein Menschenalter hindurch als der erste Naturforscher seiner Zeit wie ein Fürst der Wissenschaft da. 1859 verschied er in seinem 90. Lebensjahr. Die großen Reisewerke Humboldts sind französisch geschrieben: Voyage aux regions équinoxiales du Nouveau Continent (unvollendet) 1816 bis 1832, Asie Centrale 1843. Von den deutsch geschriebenen Werken sind zu nennen: Ansichten der Natur 1808 und Der Kosmos 1845 bis 1862. Die zahlreichen anderen Schriften waren für Fachgelehrte bestimmt. Der Kosmos Humboldts (das griechische Wort Kosmos bezeichnet die harmonisch geordnete und geschmückte Natur) ist eine Naturbeschreibung höchsten Stils, die von den gewaltigsten Himmelskörpern bis zu der Flechte reicht, die in den Tundren Sibiriens den Boden bedeckt. Der erste Band enthält Allgemeines über Natur, Naturfreude und Naturerkennen; der zweite Band schildert das historische Leben auf der Erde; der dritte Band beschäftigt sich mit Astronomie, der vierte mit Geophysik, besonders mit dem Vulkanismus. Der Kosmos ist Humboldts letztes, reifstes Werk; 76 Jahre alt, faßte der große Gelehrte darin die Ergebnisse eigener Forschung und der Naturwissenschaft seiner Zeit mit unerreichter Schönheit, Kraft und Anschaulichkeit des Ausdrucks zusammen. Noch einmal wird uns A. von Humboldt in seinen tiefen Einwirkungen auf die Naturwissenschaft der zweiten Generation entgegentreten.

In die Welt der Wissenschaft wie in die der Dichtung ragen zwei große Sprachforscher herein: Jakob und Wilhelm Grimm. Beide waren erfüllt vom Glauben an die Größe und Herrlichkeit des deutschen Volkes und seiner Vergangenheit. Der genialere und kühnere war Jakob, ein herrlicher deutscher Mann, einer der edelsten Charaktere, der unvergänglich in der deutschen Geistesgeschichte dasteht.

Jakob Grimm wurde 1785 in Hanau geboren, durch Tiecks und Wackenroders Werke (Sternbalds Wanderungen) wurde er zum Studium des deutschen Altertums angeregt; er war Bibliothekar in Wilhelmshöhe beim König Jerome von Westfalen, forderte 1815 in Paris die in Deutschland geraubten Handschriften zurück und wurde dann Bibliothekar in Kassel. 1830 ging er nach Göttingen als Professor, 1837 nahm er teil an dem Protest der Göttinger Sieben gegen den Verfassungsbruch des Königs Ernst August von Hannover (die sieben Professoren waren Albrecht, Dahlmann, Ewald, die beiden Brüder Grimm, Gervinus und Weber). 1840 wurde Jakob Grimm als Mitglied der Akademie der Wissenschaften nach Berlin berufen; er starb 1863.

Mit ihm in Liebe und Arbeit verbunden, nur milder, anmutiger und weicher, aber fast den gleichen Lebenslauf aufweisend, war Wilhelm Grimm

1786 bis 1859. Wilhelm schrieb langsam und änderte oft, Jakob schrieb so fest und gedrungen, als ob er in Erztafeln die Worte eingrabe. Beide gaben gemeinsam die beiden ältesten deutschen Gedichte heraus (Das Hildebrandslied und das Wessobrunner Gebet), ferner den Armen Heinrich von Hartmann von Aue.

Von den gesonderten Schriften der Brüder waren Jakobs Hauptwerke die deutsche Grammatik 1819 und die deutschen Rechtsaltertümer 1828. Wilhelms Hauptschrift ist das gelehrte Werk: Die deutsche Heldensage 1829. Mit diesen und anderen Schriften wurden die Grimms die Begründer der deutschen Altertumswissenschaft und der historischen Grammatik; zugleich haben sie die Schätze unserer alten Poesie gehoben. Ihre größte Leistung war das deutsche Wörterbuch, von dem sie nur vier Bände fast vollendeten (bis zum Buchstaben F). 1850 hatten sie die Ausarbeitung begonnen, ursprünglich sollte es ein Hausbuch werden, 1852 begann das Werk zu erscheinen, dessen ungeheure Ausdehnung damals noch niemand ahnen konnte. 1863 starb Jakob Grimm, man glaubte nun bis zum Ende des Jahrhunderts das Werk vollenden zu können, doch wurde das Erbe Grimms unvollendet in das neue Jahrhundert geschleppt. Rudolf Hildebrand in Leipzig bearbeitete die Buchstaben K und G, Moritz Heyne in Göttingen verwendete auf die Bearbeitung der Buchstaben H und J, L und M sechzehn Jahre, dazu bearbeitete er auch die Buchstaben R und S. Karl Weigand setzte das F fort, Matthias Lexer bearbeitete die Buchstaben N bis Q und teilweise T, Ernst Wülcker teilweise D und Karl von Bahder W. Von anderen Mitarbeitern seien noch genannt: Otto Erdmann, Hermann Wunderlich, Johann Stosch, Th. Siebs und R. Meißner. Das Grimmsche Wörterbuch soll den gesamten neuhochdeutschen Sprachschatz umfassen. Es ist ein Nationalwerk, das auch auf andere Völker vorbildlich gewirkt hat.

In die poetische Literatur gehören die Grimms vornehmlich mit den Kinder- und Hausmärchen, die auf Arnims Drängen 1812 erschienen. Das Werk enthält 200 Märchen und 10 Kinderlegenden. An ihnen hat hauptsächlich Wilhelm Grimm gearbeitet. Er traf den schlichten, treuherzigen, naiven Volkston in wundervoller Weise. Die alten Märchen vom Rotkäppchen, Schneewittchen können gar nicht mehr anders erzählt werden, als es die Brüder Grimm getan haben. Sie befreiten unser deutsches Märchen von dem Altklugen, Lehrhaften und Ironischen, das ihm eine eingebildete Kunstdichtung aufgeprägt hatte. Staunend erkannte man die tiefe Gemüts- und Fantasiewelt des Volkes und freute sich an dem erquickenden Buch, das mit Recht die „Bibel der Kinderwelt" wurde und die erste und schönste Nahrung der jungen, sich entwickelnden Seele. — Die beiden Grimms bilden zusammen nur eine Einzige Persönlichkeit.

*

Schöpfer der sprachvergleichenden Forschung war Franz Bopp 1791 bis 1867. Er begründete die moderne Sprachwissenschaft, wies die Verwandtschaft der einzelnen indogermanischen Sprachen nach und erklärte deren Verwandtschaft durch den Ursprung aus einer gemeinsamen einheitlichen Ursprache. Hauptwerk: Vergleichende Grammatik 1833 bis 1852.

Als scharfsinniger germanistischer Philolog wendete Karl Lachmann 1793 bis 1851 die Wolfsche Methode der Textkritik von den Homerischen Gedichten auf das Nibelungenlied an, das seine Kritik in 20 alte Heldenlieder auflöste. Diese

Lachmannsche Liedertheorie ist in ihrer ursprünglichen Schroffheit heute aufgegeben. Verdienstvoller sind seine kritischen Textausgaben von Walter und Wolfram.

An der Spitze der Historiker dieser Generation stand Friedrich Christoph Schlosser, geboren 1776, seit 1817 in Heidelberg, gestorben 1861. Schlossers Darstellung war ohne Kunst, oft einseitig, aber geschlossen. Er legte bei Beurteilung der großen geschichtlichen Persönlichkeiten einen strengen sittlichen Maßstab an; er erkannte keine politische Moral an, sondern richtete die Zeit und die Geschlechter nach den sittlichen Gesichtspunkten, die das Privatleben des Einzelnen seit Kants kategorischem Imperativ regieren sollten. Schlossers Darstellungsart trug durchaus das Gepräge des Subjektiven. Hauptwerke: Weltgeschichte 1815 bis 1841, Geschichte des 18. Jahrhunderts 1836 bis 1848, Weltgeschichte für das deutsche Volk in 19 Bänden 1842 bis 1854. Von Schlosser ging die sogenannte Heidelberger Schule der Geschichtschreibung aus, zu der in weiterem Umfang folgende Historiker gehören: Gervinus, Häusser, Weber, Treitschke, Lamprecht. Ihr steht die streng objektive Schule gegenüber: Ranke, Waitz, Giesebrecht, Sybel.

Einer der Hauptbegründer der historischen Kritik war Barthold Georg Niebuhr 1776 bis 1831, auch als Patriot und Staatsmann bedeutend. Sein Hauptwerk war die römische Geschichte 1811 bis 1832. Die ganze römische Geschichte in den ersten vier Jahrhunderten wurde zertrümmert und aus den Trümmern ein neuer zuverlässigerer Bau errichtet.

In nationalem und romantischem Geiste gehalten war das vielgelesene Werk von Friedrich von Raumer, der von 1781 bis 1873 lebte und in Berlin Geschichte und Staatswissenschaften lehrte. Er schrieb die Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit 1823. In diesem Werk lebte Begeisterung für Kaiser und Reich, und es ward die Quelle zahlloser Hohenstaufendramen.

Unter den großen Rechtslehrern mag Friedrich Karl von Savigny erwähnt werden, der Führer der historischen Schule der Rechtsgelehrten. „Wolf, Niebuhr, Schleiermacher und Wilhelm von Humboldt — mit ihnen im Bunde Savigny — haben die Geisteswissenschaft des 19. Jahrhunderts umgeschaffen und neugestaltet."

Nur die Anfänge der literarhistorischen Forschung fallen in diese Zeit. Goethe hatte zuerst in den Abschnitten von Wahrheit und Dichtung die Literatur seiner Zeit zu schildern gewußt. Die Brüder Schlegel in ihren ästhetischen Schriften, Tieck in der Einleitung zu der Ausgabe der Schriften von Lenz, Uhland in seinen Schriften über die Minnesänger, Schlosser in einzelnen Abschnitten seiner Weltgeschichte legten den Grund der literarischen Geschichtsschreibung.

Die zweite Generation

1. Politische und wirtschaftliche Zustände

Die Mehrzahl der Dichter der zweiten Generation war nach 1800 geboren. In ihre Wiege hatte die napoleonische Herrschaft ihren blutigen Schein geworfen, in die Zeit der Knabenspiele war der Sturm und die Begeisterung der Befreiungskriege gedrungen. Begann jemals eine Generation mit schwärmerischen Anschauungen, dann war's diese; aber auch keine Generation wurde grausamer in ihren idealen Erwartungen getäuscht als diese.

Die schwellende Brust voll feuriger Lieder, war die fromm gläubige Schar der Jünglinge aus dem Befreiungskriege zurückgekehrt; die Burschenschaftslieder erklangen im fröhlichen Kreis, und mancher hochgemute Jüngling und Mann trug das schwarzrotgoldne Burschenschaftsband hoffnungsfreudig um die Brust. Einheit, Freiheit und Größe des Vaterlandes begeisterten die Herzen. Mochte das „teutsche" Wesen auch manches Übertriebene an sich haben, der edle und tüchtige Kern läßt sich nicht verkennen. Die Jugend der Befreiungskriege fühlte sich mit Recht für ein freies Handeln und für die höchsten vaterländischen Ziele berufen. Diese Hoffnung vernichtete die freiheitfeindliche Tätigkeit der Regierungen von 1815 bis 1830. Der Deutsche Bund, von England, Rußland und Östreich absichtlich in seiner Ohnmacht und Zerrissenheit erhalten, war das Zerrbild deutscher Einheit; die Freiheitskämpfer wurden verfolgt, die Versprechungen, die der König von Preußen im Aufruf von Kalisch gegeben, waren vergessen; das Volk blieb jeder Teilnahme an den Staatsgeschäften beraubt; jede freiere bürgerliche Geistesregung wurde unterdrückt, alles sollte auf den Stand vor 1806 zurückgeschraubt werden.

Aber der steigende Verkehr, der Einfluß französischer und englischer Geisteskämpfer, der Übermut der Reaktion und das in gebildeten Kreisen erwachende Gefühl, politisch mündig geworden zu sein, nährten die von Polizeimaßregeln nur mühsam unterdrückte Unzufriedenheit.

Dazu kam im Juli 1830 der glühende Schimmer der zweiten französischen Revolution. Die Maßregeln des Ministeriums Polignac hatten in Frankreich die Erbitterung gegen Karl den Zehnten von Bourbon gesteigert; schon im März war es zu Feindseligkeiten gekommen, die neugewählten Kammern waren heimgeschickt und die Preßfreiheit aufgehoben worden. Die Folge davon war in dem-

selben Jahr die Julirevolution, die Flucht Karls des Zehnten nach England und die Thronbesteigung Louis Philipps aus dem Hause Orleans. Die Wirkung dieser Staatsumwälzung auf Deutschland war sehr groß. Die französische Julirevolution fand in Börne ihren glänzendsten Berichterstatter. Seine Briefe aus Paris drangen in Deutschland in weite Kreise und zündeten im Herzen aller liberal Gesinnten. In Papier gewickelte Sonnenstrahlen nannte Heine die Zeitungen, die jetzt und später Nachrichten von den bedeutsamen Umwälzungen in Paris brachten. Die Julisonne zwang, wie er weiter sagte, die Deutschtümler ihre altdeutschen Röcke und Redensarten auszuziehen und sich geistig und körperlich in das moderne Gewand zu kleiden, das nach französischem Muster zugeschnitten war. Wir haben in den freiheitlichen Zuständen Frankreichs, die auch Gutzkow, Chamisso, Laube mächtig erregten, einen der wichtigsten Gründe zu erblicken, weshalb die Dichter dieser Generation so unaufhörlich Frankreich für uns als Muster aufstellten. Sie überschlugen sich förmlich in ihrer Begeisterung. „Paris, das Mekka der Freiheit", „die Franzosen, das auserlesene Volk der Freiheit", „in französisch sind die ersten Evangelien und Grundlehren der neuen Religion verzeichnet; die Götter Griechenlands jauchzen in ihrem Himmel vor Bewunderung und wären gerne aufgestanden von ihren goldnen Stühlen und zur Erde niedergestiegen, um Bürger zu werden von Paris." Nur allzu selbstverständlich verband sich mit der Bewunderung Frankreichs in politischer Beziehung auch eine Bewunderung und Nachahmung der Franzosen in literarischer Hinsicht.

Der lange bei uns angehäufte politische Zündstoff drängte nach gewaltsamem Ausbruch. Zwei Versuche, die bestehenden Verhältnisse zu wandeln und den Bundestag zu stürzen, das Hambacher Fest 1832 und der Frankfurter Putsch 1833, mißlangen unrühmlich. Die berechtigten Wünsche des freisinnigen Bürgertums liefen auf Einführung einer Verfassung und auf Reform des deutschen Bundes hinaus. Das Hambacher Fest mit seiner Ansammlung von 30 000 Menschen war das Zeichen, auf das die Feinde des Liberalismus namentlich in Östreich schon lange gewartet hatten. Nichts fürchtete man dort mehr als eine Wiederholung dessen, was man 1813 erlebt hatte: eine elementare Entfaltung der Volkskraft. Auf Metternichs Antrieb folgte auf jene Ausschreitungen von 1833 bis 1840 eine neue Unterdrückung freiheitlicher Bestrebungen. Die Presse ward auf das strengste überwacht, die Zensur der Bücher verschärft, eine allgemeine Staatsinquisition hatte ein entsittlichendes Angebertum zur Folge. Etwa 1800 politisch Verdächtige, darunter besonders die Angehörigen der Burschenschaft, wurden prozessiert und eingekerkert. Verhältnismäßig glimpflich kam hierbei Heinrich Laube fort, Fritz Reuter aber ward ein bejammernswertes Opfer der Demagogenverfolgung. „Das war das Betrübendste, daß die Regierungen damals gar nicht daran dachten, daß es Pflicht eines guten Bürgers sei, sich darum zu kümmern, wie die Angelegenheiten des Staates verwaltet werden." In glänzender Vereinzelung stand das Vorgehen der sieben Göttinger Professoren 1837 da, die erklärten, durch ihren Eid an das hannoversche Staatsgrundgesetz gebunden zu sein, das der König Ernst August aufgehoben hatte, und die eher von ihrem Amt als von ihrer Rechtsauffassung wichen.

Die Geschichte dieser Generation ist vornehmlich eine Geschichte der inneren Politik; äußere politische Ereignisse und kriegerische Verwicklungen beeinflußten,

wenn wir das Jahr 1840 ausnehmen, das nationale Leben nicht, aber der Anteil an allen öffentlichen Vorgängen war größer, das Verständnis reifer als in der Zeit vor 1815. Das bewies der Widerhall, den die Tat der Göttinger Sieben und der Kölner Bischofsstreit im deutschen Bürgertum hervorriefen; das bewies auch die Fülle von politisch und rednerisch bedeutenden Männern, die in Preußen und anderwärts zwischen 1840 und 1849 scheinbar völlig unerwartet aus dem Dunkel hervortraten.

Die Veränderung in den politischen Verhältnissen mußte in der Literatur, diesem feinsten geistigen Instrument zur Messung geistiger und materieller Vorgänge, deutlich zum Vorschein kommen. Schiller und Goethe hatten einst in den Horen alles Politische und Religiöse mit Bewußtheit ausgeschlossen; wir kennen die weltflüchtige Stimmung der Poeten von 1806 bis 1826. Die Dichter zwischen 1830 und 1849 dagegen suchten Politik, Religion und öffentliches Leben in die Literatur hereinzuziehen. Es mochte dies der rein künstlerischen Gestaltung vielfach abträglich sein, aber man sollte die Notwendigkeit und die Berechtigung dazu doch verstehen. Mit ästhetischen Werturteilen und kritischen Einwendungen, und mögen sie noch so berechtigt sein, ist sozialen Bewegungen und deren notwendigen literarischen Erscheinungsformen unmöglich beizukommen. Eine solche Bewegung aber brach damals mächtig durch. Ein stark und reich gewordener Stand, das gebildete Bürgertum, drängte nach oben und forderte seinen Anteil an der Leitung der Staatsgeschäfte. Das Bürgertum war die treibende Kraft für die politischen Kämpfe von 1830 bis 1848, und selbst die Revolution von 1848/49 war eine durchaus bürgerliche Bewegung.

Es war bei dem Mangel an Öffentlichkeit, an verfassungsmäßigem Leben nur in Büchern und auf der Bühne, kurz in der Literatur möglich, den gärenden Freiheitsgedanken Luft zu machen. So dürfen denn viele Dichter und viele Dichtungen dieser Zeit (z. B. Gutzkow und seine Werke) nicht einseitig vom Standpunkt des Ästhetikers aufgefaßt werden, sondern der geschichtliche Beurteiler hat sie als notwendige, wenn vielleicht auch unschöne Kundgebungen des die Zeit erfüllenden und beherrschenden politischen Geistes anzusehen. Außerdem war das Eindringen des politischen Geistes in die Dichtung die notwendige Gegenwelle zu der unpolitischen und allzu schöngeistigen Bewegung der ersten Generation.

Ein Wandel in den freiheitfeindlichen politischen Strömungen schien einzutreten, als im Jahre 1840 Friedrich Wilhelm der Vierte von Preußen den Thron bestieg. Mit größeren Erwartungen ist wohl niemals ein König bei seiner Thronbesteigung begrüßt worden als Friedrich Wilhelm. Ein kräftiger Anstoß für die nationale Stimmung wurde noch in demselben Jahr durch einen Versuch Frankreichs gegeben, das linke Rheinufer zu gewinnen. Thiers erachtete die Gelegenheit für günstig, den Versuch zu wagen. Einmütig waren Preußen, Bayern, Sachsen, Alldeutschland zur Verteidigung des Rheines entschlossen. So gewaltig hatte sich gegen die Tage von Lüneville und Jena das deutsche Nationalgefühl schon gekräftigt, daß der Verlust des Einen bereits als der Verlust aller empfunden wurde. Die nationale Begeisterung glühte von neuem auf. Auch schienen die freudigen Hoffnungen auf Friedrich Wilhelm den Vierten zunächst in Erfüllung zu gehen. Viele politisch Verfolgte, darunter Arndt und Jahn, wurden begnadigt; Dahlmann wurde berufen, der Presse ward mehr Freiheit gegönnt.

Trotzdem brachte diese Thronbesteigung keine Zeitenwende; mit Recht nannte Dav. Fr. Strauß Friedrich Wilhelm den Vierten den Romantiker auf dem Throne. In der altväterischen Weise früherer Zeiten, die in die Gegenwart nicht mehr paßte, hielt Friedrich Wilhelm an der mittelalterlichen Auffassung des Königtums fest. Er lehnte mit den wohlklingenden, doch innerlich leeren und bald widerrufenen Worten: „Ein Blatt Papier soll sich nicht zwischen mich und mein Volk drängen" die Einführung der so lange verheißenen Verfassung ab. Eine Regierung gegen den Willen des Volkes wagte er indessen nicht. Die schwankende Politik des Königs vermehrte nur die Unzufriedenheit. Von Ereignissen, die die Gemüter in jenen Jahren bewegten und als nationale Angelegenheiten empfunden wurden, sind namentlich zu erwähnen: der Ausbau des Kölner Doms, der Brand von Hamburg, die Errichtung der Walhalla bei Regensburg und des Hermanndenkmals im Teutoburger Walde; von sozialen und politischen Kämpfen nahmen die schlesische Webernot und die schleswig-holsteinischen Kämpfe das Interesse stark in Anspruch. Immer ungestümer wurden die Forderungen nach staatsbürgerlichen Rechten. Die wichtigsten waren: Preßfreiheit, Einführung der Schwurgerichte, Berufung eines deutschen Parlamentes, Volksbewaffnung, Vereidigung des Militärs auf die Verfassung, freies Versammlungsrecht, Öffentlichkeit und Mündlichkeit des Gerichtsverfahrens. Der Deutsche Bund erwies sich in seiner ganzen Schwäche, als die Volksbewegung 1847 und 1848 immer mächtiger anschwoll. Mit erstaunlicher Geschwindigkeit schied er selbst die rückschrittlichen Mitglieder aus seinen Reihen aus und gab seine Genehmigung zu den grundstürzenden Forderungen des Bürgertums. Ein deutsches Parlament sollte aus Volkswahlen hervorgehen und als Vertretung der Nation neben dem Bundestag, der Vertretung der Regierungen, bestehen. Abermals gab Frankreich den unmittelbaren Anstoß zu den revolutionären Bewegungen in Deutschland. Im Februar 1848 wurde Louis Philipp gestürzt; wie dieses Ereignis die Gemüter selbst im kleinsten deutschen Neste bewegte, hat Fritz Reuter in dem Reformverein von Rahnstädt geschildert. Im März 1848 brachen Unruhen und blutige Straßenkämpfe in Berlin, Wien und anderen Städten aus. In grimmigster Weise entlud sich der seit einem Menschenalter angesammelte Groll. Das Bürgertum wollte ohne die Fürsten, von sich aus, die deutsche Frage lösen. Die Führer trugen sich mit hochfliegenden Plänen, rechneten aber zu wenig mit den gegebenen Machtverhältnissen. Zunächst führte der rasche Anlauf des Bürgertums allerdings zu einem großen Erfolg, zur Wahl eines deutschen Parlamentes, das im Mai 1848 in der Paulskirche in Frankfurt a. M. zusammentrat. Von Dichtern finden wir in dieser Versammlung Arndt, Uhland, Moritz Hartmann, Laube und Jordan. Zum ersten Mal, seit das deutsche Volk bestand, gab es eine Vertretung des ganzen Volkes. Blendend war die Fülle der Talente, der Ideen und der rednerischen Gaben, die in der Nationalversammlung vereint waren. Doch die hochansehnliche Versammlung verbrachte anfangs die Zeit mit unpraktischen Verhandlungen, dann überhastete sie das Wichtigste. Am stärksten war der Gegensatz zwischen den Großdeutschen, die Östreich in den neuen Staatsverband einbeziehen wollten, und den Kleindeutschen, die Östreich ausschließen und ein protestantisches Erbkaisertum mit preußischer Spitze aufrichten wollten. Nach vielen Verhandlungen kam eine Reichsverfassung zustande, und eine Gesandtschaft der deutschen Nationalversamm-

lung begab sich nach Berlin, um Friedrich Wilhelm dem Vierten die erbliche Kaiserkrone anzubieten. Der König lehnte ab. Aus Schwäche und aus Haß gegen die Revolution. Diese Ablehnung war höchst verhängnisvoll. Das auf dem lockeren Boden der Volksmeinung, ohne wirkliche Macht errichtete Gebäude der deutschen Einheit sank in sich zusammen. Die besten und die maßvollen Elemente traten aus dem Parlament; radikale Anschauungen gewannen die Oberhand; wütende Revolutionen brachen infolge der Ablehnung der Kaiserkrone und der Reichsverfassung im Jahr 1849 in Dresden, am Rhein und in Baden aus.

Gegen diese Volksaufstände rafften sich die allmählich wieder erstarkten Regierungen auf. Das Frankfurter Parlament ging auseinander, das Rumpfparlament wurde in Stuttgart zersprengt, die Aufstände durch Militär niedergeschlagen. Wohl suchte Friedrich Wilhelm, trotz der Ablehnung der vom Volk angebotenen Kaiserkrone, in den folgenden zwei Jahren eine Reform des deutschen Bundes herbeizuführen, aber er schwankte zwischen festem Beharren und Nachgiebigkeit, so daß die nur mit halber Kraft unternommenen Versuche, zu einer Reichsverfassung zu kommen, mißlangen; ja sie führten zu einer schmählichen Demütigung Preußens erst vor dem Kaiser von Rußland in Warschau und dann in Olmütz 1850 vor dem östreichischen Minister von Schwarzenberg. Preußen mußte alle Pläne einer Bundesreform fallen lassen und in den alten, wieder aufgerichteten Bundestag eintreten, Schleswig-Holstein, das es von den Dänen befreien wollte, seinen Zwingherren preisgeben und Kurhessens Patrioten in ihrem Kampf ums Recht im Stiche lassen.

So war das große politische Streben dieser Generation nach Einheit und Freiheit Deutschlands trotz der edelsten Begeisterung schon 1853 gänzlich mißlungen. Mit dumpfer Ergebung in das scheinbar unabwendbare Schicksal Deutschlands, unfrei und uneinig zu bleiben, zogen sich die Besonnenen vom politischen Leben zurück.

Mit eiserner Hand schufen die Regierungen Ordnung. Was sich noch am ehesten rechtfertigen ließ, war das Strafgericht nach handfester Tat. Revolutionäre Anführer wurden erschossen, andere zu lebenslänglicher Zwangsarbeit verurteilt, darunter auch der Dichter Kinkel, dem es später gelang, mit Hilfe von Karl Schurz aus Spandau zu entfliehen; viele Revolutionäre wurden des Landes verwiesen, soweit sie es nicht vorzogen, nach England, Amerika und der Schweiz zu entfliehen. Weniger zu rechtfertigen war die stille zerstörende Reaktionsarbeit, die von 1850 bis 1857 dauerte und die dahin ging, die Rechte, die die Nation 1848 und 1849 erlangt hatte, wieder zu beseitigen.

Dennoch war Großes erreicht. Der um seine politischen Rechte kämpfende Bürgerstand hatte trotz alledem eine beherrschende Stellung errungen; die nationale Bewegung war aus bloßen Hoffnungen und Wünschen zum ersten Mal zu bestimmten Taten gekommen, Preußen und die Mittelstaaten hatten Verfassungen, der unumschränkte Polizeistaat der Aufklärung war im Grundsatz aufgehoben, die parlamentarische Behandlung der öffentlichen Angelegenheiten wurde als allgemeine Notwendigkeit erkannt und Regierung und bürgerliche Parteien lebten sich in diese Veränderung der Dinge allmählich ein.

*

Von den politischen Verhältnissen wenden wir uns jetzt zu den wirtschaftlichen. Sie waren in keinem vorhergehenden Zeitraum wichtiger als in diesem. Die ganze Zeit empfing ihr Gepräge von dem ökonomischen Leben. Aufs deutlichste können wir hier sehen, wie der Aufstieg und Wandel des geistigen Lebens mit dem Aufstieg und Wandel des wirtschaftlichen Lebens zusammenhängt, ohne daß wir natürlich die Ableitung von Fall zu Fall mit Sicherheit durchführen könnten. Dieser Zusammenhang ist, wenn wir zunächst von allgemeinen Zügen reden wollen, folgender: Produktionsmittel und Austauschmethoden vervollkommnen sich mit ungeahnter Schnelligkeit in der Zeit von 1830 bis 1850. „Nicht Goethes Heimgang bildet den Wendepunkt der Literatur und Kunst, sondern der Eintritt des Maschinenzeitalters.“ Dieses beginnt mit dem Bau von Eisenbahnen und Dampfschiffen und dem Aufblühen der Industrie. Wir erkennen ein Wachstum des Interesses an der Gegenwart und der unmittelbar gegebenen Wirklichkeit. In seinem Testamente rief Chamisso seinen Söhnen zu: „Die Zeit des Schwertes ist abgelaufen, und die Industrie erlangt in der Welt Macht und Adel. Auf jeden Fall besser ein tüchtiger Arbeitsmann, als ein Skribler oder Beamter aus dem niederen Trosse.“ Naturgemäß wirkte der Umschwung der Technik und des Verkehrs wie auf die mannigfachen Zweige des sozialen Lebens, so auch auf die Bewegungen der Wissenschaft, Kunst und Literatur. „Wir sehen die Naturwissenschaft allmählich in das exakte Experiment hineinwachsen, die Geschichtsforschung das Moment der Kritik und realistischen Auffassung betonen, die Kunst sich vom Wege der Überlieferung abwenden und, gleich der Dichtung, die weltfremd geworden war, dem Wirklichkeitsleben des deutschen Volkes leidenschaftlich zuwenden und sich in dessen Tiefe versenken. Zugleich entsteht durch die Industrie ein neuer sozialer Menschenschlag, der im Unterscheidungs- und Verfeinerungsprozeß der Gesellschaft zu einem ausschlaggebenden Faktor anwächst.“

Im politischen Leben bezeichnete das Jahr 1833 kein Ereignis von besonderer Wichtigkeit, aber es war in der Geschichte der Volkswirtschaft Deutschlands ein Jahr, mit dem eine neue Zeit begann: im Jahr 1833 wurde ein großer einheitlicher Plan für den Ausbau des deutschen Eisenbahnnetzes von Friedrich List, einem bedeutenden Nationalökonomen, ausgearbeitet, in welchem die Wichtigkeit dieses neuen Verkehrsmittels zum ersten Male voll erfaßt wurde; sodann begann im Jahr 1833 Deutschland aus der mittelalterlichen Stadtwirtschaft und den engbegrenzten territorialen Wirtschaften herauszutreten: innerhalb des deutschen Zollvereins wurde zum ersten Mal der Übergang von der Territorialwirtschaft in eine deutsche Volkswirtschaft versucht. Der Zollverein, an dem Preußen ein Hauptverdienst hatte, war der einzige praktische Gewinn aus der politisch toten Zeit zwischen 1815 und 1840. Er bildete das erste feste Band zur Einigung der deutschen Staaten und half so die Grundlage unseres gesamten späteren nationalen Lebens schaffen.

Am stärksten wirkte das aufblühende Eisenbahnwesen auf das gesamte nationale Leben wie auf das Schaffen der Dichter ein. Diese Umwälzung war das wichtigste wirtschaftliche Ereignis im Leben dieser Generation. 1835 wurde die erste kleine deutsche Eisenbahn von Nürnberg nach Fürth, 1837 die erste größere Bahn von Leipzig nach Dresden gebaut. Der alternde Chamisso,

schon todkrank, reiste doch 1837 nach Leipzig, um die erste Strecke der neuen Eisenbahn zu befahren. Eine wahre Begeisterung für Dampfschiff und Eisenbahn erfaßte ihn. Die führenden Schriftsteller reisten jetzt viel. Fürst Pückler wäre als Schriftsteller ohne Reisen gar nicht zu denken, ebenso Gräfin Hahn-Hahn, Gutzkow, Lenau, Heine und Laube. Es blühte die Literatur der Reisebilder. Überall entfaltete sich in diesen Reisewerken die besondere Persönlichkeit des Schriftstellers. Belehren, begeistern wollten die Reisewerke nicht, sondern überraschen, blenden, witzeln, herausfordern, mit Koketterie verneinen, mit einer angenommenen Überlegenheit auf Menschen und Dinge herabsehen.

Die Menschen nahmen, nachdem das Reisen durch die Eisenbahn erleichtert war, neue Gedanken weit schneller in sich auf als früher. Dies beeinflußte wiederum die Weltanschauung und die Lebensstimmung; die Empfindsamkeit und Rührseligkeit verschwanden; die Welt der Romantik mit ihren Rittern, Prinzessinnen, Nonnen und Hirten, mit ihren Harfenspielern und alten Burgen, mit ihren Geistern und sprechenden Bäumen, ihren tönenden Farben konnte sich in der Eisenbahnzeit nicht mehr halten: sie mußte zu Grunde gehen. Dafür öffneten die Menschen die Augen für die Dinge dieser Welt; vom Übersinnlichen wendeten sie sich dem Sinnlichen zu; sie erkannten, daß die Poesie nicht in einer mittelalterlich und märchenhaft verschleierten Vergangenheit, sondern vielmehr in der hell erkennbaren Gegenwart liege; daher wollte man nicht mehr längst zurückliegende geschichtliche Ereignisse, sondern Stoffe aus dem modernen Leben in der Poesie dargestellt sehen. Man merkte, daß die Lyrik nicht imstande sei, alles auszudrücken, was die Gegenwart an neuen Ideen erfüllte, daher ging man zum modernen Roman über, mit seiner breiten Zeit- und Sittenschilderung. Das Theater ward geradezu zum Sprechsaal neuer Gedanken. Eine unverhüllte Aussprache verbot die Zensur; in dramatischer Verkappung wagten sich die neuen Gedanken zuerst ans Licht. Deutschland trat durch die Eisenbahnen, den Telegraphen, die Dampfer mit den anderen modernen Nationen, vor allem mit Frankreich und England in näheren Verkehr und lernte deren Überlegenheit auf praktischem und politischem Gebiete kennen. Die erzählende Literatur Englands und Frankreichs und die dramatische Literatur Frankreichs wurde eine Quelle neuer Gedanken. Auch wir stellten bald die Kämpfe dar, die in Frankreich zwischen den Vertretern der verschiedenen Stände entbrannt waren. Rechnen wir hinzu, daß zwischen 1830 und 1848 infolge des wachsenden politischen Interesses überall Zeitungen entstanden und daß durch die Erfindung des Schnellpressendrucks dem Volk in kürzester Frist eine Fülle von Wissen mitgeteilt wurde, so können wir leicht einsehen, daß die Literatur in dieser Zeit ein wesentlich lebhafteres, realistischeres, politischeres Gepräge zeigen mußte als in der stillen Zeit der mittelalterlichen Stadtwirtschaft am Anfang des Jahrhunderts.

*

Eins der wichtigsten in alle Gebiete des öffentlichen Lebens eingreifenden Ereignisse war die Emanzipation des Judentums. Sie ist geradezu unter den Faktoren, die auf die Gestaltung des wirtschaftlichen Lebens wie der Literatur von Einfluß gewesen sind, in vorderster Reihe zu nennen. Jahrhunderte lang hatte das Judentum nur geringe Berührung mit der Kultur unseres Volkes

gehabt. In einem geistigen oder einem wirklichen Ghetto abgeschlossen, hatte es in einem Zustand der tiefsten Unfreiheit geschmachtet. Noch bis zum Jahr 1806 hatte in Frankfurt a. M. die vom Kaiser Matthias 1617 erlassene Judenstättigkeit gegolten. Für den kaiserlichen Schutz mußten die Juden, wie Alfred Klaar in seiner Lebensgeschichte Ludwig Börnes erzählt, einen Tribut entrichten; nur 500 Familien waren in Frankfurt eingeschrieben, nur 12 Paare durften jährlich zur Ehe zugelassen werden. Die Juden der ersten Handelsstadt des Bundes sollten ihre enge und dunkle Gasse so wenig wie möglich verlassen; um in der Bewegungsfreiheit gehindert zu sein, durften sie nur paarweise den Römer betreten; sie mußten statt auf dem Fußweg auf dem Fahrweg gehen und durften bei Nacht oder des Sonntags sich nur dann außerhalb ihres Bezirkes blicken lassen, wenn sie den Arzt oder die Apotheke aufsuchten. Die grünen Plätze im Innern der Stadt zu betreten, war ihnen verboten; die meisten Berufe waren ihnen versperrt, ein Zusammenleben in Staat und Gemeinde unmöglich gemacht. Trennend waren vor allem Sprache, Kultur und Überlieferung. So tief war die Kluft zwischen den Deutschen und den Ghettojuden, daß diese erst deutsch sprechen und schreiben lernen mußten. Noch Börne und Heine hatten Mühe, deutsch schreiben zu lernen. Da brachte das napoleonische Regiment zuerst am Rhein und dann im Königreich Westfalen den Juden die staatsbürgerlichen Rechte, und nun folgten die übrigen deutschen Staaten in der Verleihung von diesen Rechten ebenfalls nach. Die Tore des Ghetto öffneten sich, wie geblendet nach langer Wanderung im Finstern sahen die Juden die helle Lichtung der modernen Kultur sich auftun. Sie zogen in die christlich germanische Kulturwelt. Mit sich nahmen die Befreiten die Innigkeit und Heiligkeit ihres Familienlebens und die unveräußerliche Bestimmtheit der Persönlichkeit und der Nationalität, die sie so ehrenhaft unter blutigen Schmerzen und Kämpfen behauptet hatten. Und selbst wenn sie es gewollt hätten, die aus dem Ghetto Entronnenen hätten ihre Eigenart gar nicht verleugnen und christlich-germanische Menschen werden können. Auch ein Heine gehörte, wie einsichtige Beurteiler (Grätz, Geschichte des Judentums) längst hervorgehoben haben, der jüdischen Welt. Von 1820 bis 1840, also in der Blütezeit der zweiten Generation, sehen wir auffallend viele jüdische Talente auf allen Gebieten hervortreten: Heine, Börne, Rahel Lewin, Fanny Lewald, Beck, Hartmann, Berthold Auerbach, Kompert, Meyerbeer, Mendelssohn, Bendemann, Neander u. a. Über das Auftreten jüdischer Talente in der Literatur sagt Karl Goedeke in seinem Grundriß der Literatur: „Seit Moses Mendelssohn hatten die Juden keinen Schriftsteller von Bedeutung gehabt, waren aber, angeregt durch seine Bestrebungen, bemüht, die freie allgemeine Bildung der Zeit in sich aufzunehmen, ohne deshalb ihrem Glauben untreu zu werden. Die Zeitbewegungen, die überall darauf gerichtet waren, hemmende Schranken der freien menschlichen, politischen und religiösen Entwicklung wegzuräumen, kamen ihnen kräftig zu Hilfe . . . Der Judenzins und der Leibzoll fielen weg, die Stolgebühren hörten auf, die Berechtigung, den Beruf frei zu wählen, trat allmählich ein . . . Sie, die bis dahin kein eigentliches Vaterland gehabt und nur ein in verschiedenen Staaten verstreutes, unter sich durch Sitten, Gebräuche und gemeinsame Sprache zusammenhängendes Volk gebildet hatten, gaben ungern ihre rabbinische Literatur und Schrift auf . . .

Die jüdischen Schriftsteller richteten ihre Kräfte vorzugsweise auf die Bekämpfung dessen, wovon sie bedrückt worden waren. Es war ein Kampf gegen Adel und Kirche, gegen das Philistertum, wozu bequemerweise auch die ehrenwerte Bürgerlichkeit gerechnet wurde . . . Geführt wurde dieser Kampf mit lediglich negierenden Mitteln ohne allen und jeden positiven Rückhalt. Sehr unterstützt wurden die jüdischen Schriftsteller durch ihren kaustischen Witz, der wie eine ätzende Säure . . . die Gegenstände des Kampfes anfraß; unterstützt ferner durch die geschäftsmäßig geschickte Ausbeutung der (von 1840 bis 1849 errungenen politischen und sozialen) Erfolge, als wären sie Ergebnisse (ihrer eigenen) rein negativen Bestrebungen. Und doch wurden diese Erfolge ganz unabhängig von diesem literarischen Kampfe und durch die Verknüpfung von ganz anderen Zeitbewegungen herbeigeführt. Witzige Schriftsteller, scharfe Theaterkritiker, berechnende Lyriker und der Form wie dem Stoff nach zerfahrene Belletristen, die sich gelegentlich an den Dingen getrieben hatten, traten, als diese über den Haufen stürzten, mit der Miene auf, als hätten s i e den Sturz verursacht und wären mächtig genug, den Einsturz des noch Stehenden auch zu veranlassen. Man konnte ihnen zugeben, daß sie viel dazu mitgewirkt hatten . . . keiner von ihnen konnte aber sich rühmen . . . jemals etwas für einen positiven Neubau nach dem Umsturze getan zu haben . . . Es war rein gymnastisch, ein Spiel von Fechterkünsten . . . um einen Preis, den die windige Menge der windigen Eitelkeit zusprach." Das moderne Judentum ward, als es durch die Emanzipation in das freie Spiel der wirtschaftlichen und geistigen Kräfte trat, einer der wichtigsten Träger der jungdeutschen „Bewegungsliteratur." Allerdings ist das Judentum für die Kunst nur in beschränkter Weise begabt. Es besitzt wohl eine allgemeine Beweglichkeit des Geistes, doch nicht die Kraft zur Hervorbringung einzelner großer Erscheinungen. Die Juden entbehren in der Literatur fast allgemein des schöpferischen Talentes, wohl aber haben sie starkes Talent zur Nachahmung und zur Kritik; sie haben die Gabe, Gedanken aufzunehmen und auszubreiten, und damit wurden sie um so einflußreicher, je mehr die Macht der Presse stieg, und je mehr die Menschen in den G r o ß s t ä d t e n sich sammelten.

*

In diese Zeit fallen nicht bloß die Anfänge des Großstadtlebens, sondern auch die Anfänge der später so vorherrschenden Stadtkunst. Mit Vorliebe suchten die Dichter die großen Städte auf. Heine fühlte sich nur in Berlin, Hamburg und Paris wohl. Börne meinte, das Notwendigste zum Glück eines Menschen sei, in großen Städten zu leben. Mancherlei Bequemlichkeiten bürgerten sich ein; die Kohlenfeuerung ward allgemeiner, die Generation sah die Einführung der Gasbeleuchtung und den beginnenden Siegeszug der Dampfmaschine; der fabrikmäßige Betrieb wurde da und dort versucht, die Produkte wurden in größerer Zahl und zu billigerem Preise fabrikmäßig hergestellt. Selbst der Ärmste konnte namentlich in den Städten an den Kulturfortschritten durch erhöhten Lebensgenuß teilnehmen. Es war eine Zeit des Übergangs, der Vorbereitung der kommenden kapitalistischen Wirtschaftsform. Die Gesinnung der Menschen wurde durch den Verkehr demokratischer und durch die Industrie materieller; die Dichter aber standen mitten darin in diesem Umschwung des Lebens, sie konnten nicht anders,

als ihrer Zeit folgen: so kamen sie dazu, der mittelalterlich zugeschnittenen Romantik zu entsagen und dem Tage zu huldigen; sie opferten klassische Schönheit und romantische Stimmung, die sie einst als höchste Ideale verehrt hatten, um all das Neue auszudrücken, das verworren auf sie einstürmte.

Nicht alle aber dachten so schwärmerisch von den Segnungen der modernen Kultur. Annette von Droste gedenkt der Greise, die, ihr stilles Eden in der Brust, ins Grab gesunken sind:

Nun aber sind die Zeiten,
Die überwerten da,
Wo offen alle Weiten
Und jede Ferne nah.
Wir wühlen in den Schätzen,
Wir schmettern in dem Kampf,
Windsbräuten gleich versetzen
Uns Geistesflug und Dampf.
Mit unsres Spottes Gerten
Zerhaun wir, was nicht Stahl,
Und wie Morganas Gärten
Zerrinnt das Ideal . . .
Es wogt von End' zu Ende,
Es grüßt im Fluge her,
Wir reichen unsre Hände,
Sie bleiben kalt und leer,
Nichts liebend, achtend Wen'ge,
Wird Herz und Wange bleich,
Und bettelhafte Kön'ge
Stehn wir im Steppenreich.

2. Einflüsse der Philosophie und Naturwissenschaften

So denkfreudig, wie die erste Generation, war die politisch-wirtschaftlich-materialistische Generation von 1830 nicht mehr. Schon in der Reaktionszeit war das Ansehen der Schellingschen Naturphilosophie gesunken, die in der Dichtung der Romantik ihr Spiegelbild gefunden hatte. Der Philosoph der zweiten Generation war Georg Friedrich Wilhelm Hegel, einer der außerordentlichsten Denker, die wir je besessen haben. Er mutete dem Erkenntnisdrang das Äußerste zu. Hegel wurde 1770 zu Stuttgart geboren, 1818 an Fichtes Stelle nach Berlin berufen und starb dort 1831. Seine Hauptwerke waren: Phänomenologie des menschlichen Geistes 1807, Logik 1812, Encyklopädie 1817, Philosophie des Rechtes 1821.

Hegel sah in der Welt einen ungeheuern Denkprozeß. Die logische Idee ist nach Hegel zunächst in einem System vorweltlicher Begriffe vorhanden. Sie steigt zuerst zur unbewußten Natur hinab, erwacht sodann im Menschen zum Selbstbewußtsein, gestaltet sich als Staat und kehrt endlich bereichert und vollendet in sich selbst zurück. So ist das Sein im Grunde nur ein Werden, das Wirkliche nur eine vorübergehende Entwicklungsstufe des Seins. So geht die Einheit des Seins immer wieder aus in den Wechsel des Werdens, aber in den tausendfachen Schwingungen der werdenden Welt wiederholen sich bestimmte logische Formen. Da jedes Ding einen Gedanken verkörpert, so ist alles Wirkliche vernünftig; da aber alles seine höchste Entwicklung im Denken, dieses aber seine Vollendung im System der absoluten Idee erreicht, so ist alles Vernünftige auch wirklich. Das große Geheimnis dabei ist die Dreiteilung von Satz, Gegensatz und Aufhebung oder Verschmelzung, indem Hegel zu jedem Begriffe den darin ruhenden Gegensatz aufzeigte, diesen aufhob, und ihn mit dem ersten zu einem dritten Begriff zusammendachte, der wie eine Spirale zwar auf den Standort des ersten Begriffes zurückkam, aber höher und inhaltreicher geworden war. In dem so gefundenen Begriffe schlummerte wiederum ein Gegensatz, der abermals in einem reicheren Begriffe

aufgehoben werden mußte und so ins unendliche fort. Was sich nur denken läßt, war in dem Hegelschen System nach dem Gesetze der Dreigliederung geordnet.

Dies dialektische Verfahren konnte man leicht ablernen und auf alles anwenden. Und dies geschah allgemein; von 1820 bis 1830 mußte man Hegelianer sein oder man galt als Barbar. Hegels Anhänger erörterten ernsthaft, was wohl den ferneren Inhalt der Weltgeschichte bilden werde, nachdem doch in der Hegelschen Lehre der Weltgeist an sein Ziel, an das Wissen seiner selbst, durchgedrungen sei. Die höchste Leistung der Hegelschen Philosophie war die Geschichtsphilosophie. Hegel schenkte der Welt den Gedanken der Entwicklung (in knappester Form lautet er: alles Sein ist ein gesetzmäßiges Werden, eine zusammenhängende Entwicklung), der sich in der Folgezeit als einer der fruchtbarsten Gedanken erwies. Die Romantik mit ihrer Willkür, mit ihrer Verherrlichung des genialen Individuums, das mit der Geschichte spielt, Staat und politisches Leben nicht kennt, und selbst die Natur vergewaltigt, war mit diesem System überwunden. Der Hegelianer Ruge vernichtete in den Halleschen Jahrbüchern die Romantik mit einem feierlichen Manifest. Fast alle Dichter der zweiten Generation, soweit sie philosophisch veranlagt waren, gehörten zu den Anhängern Hegels, so Gutzkow, Prutz und Wienbarg. Dem Einfluß der Hegelschen Philosophie sich gänzlich zu entziehen, war unmöglich, wie Laube in seiner Literaturgeschichte 1840 bestätigt: „Seit etwa zehn Jahren hat Hegels Philosophie mit tief reißender Kraft alle höhere, wenigstens alle systematische Gedankenwelt Deutschlands in ihre Bande gezogen, so daß sich der Fortschritt oder doch das Streben aller Art innerhalb ihrer bewegt und ihrer kategorischen Geschlossenheit halber aller sonstige Versuch machtlos erscheint." Hegels Philosophie hat später auch auf Hebbel gewirkt; so sehr er sich dagegen sträubte, er war Schellingianer und Hegelianer, auch ohne viel von Hegel und Schelling gelesen zu haben.

Im allgemeinen erwies sich die Hegelsche Philosophie mit ihrem Scholastizismus, so gewaltig und fruchtbar an Ideen sie war, für die Dichtung nicht günstig. In dem ewigen Konstruieren von Satz, Gegensatz und Aufhebung lag etwas Ruheloses, Zersetzendes. Und dies zeigte sich bald genug in der Denkart der jungen Generation. Hegel selbst, der preußische Staatsphilosoph, war für Erhaltung des Bestehenden in Staat und Gesellschaft. Der Staat war ihm der absolute und unbewegte Selbstzweck. Aber naturgemäß lag in der dialektischen Methode Hegels ein Doppelsinn. So wie man betonte: Alles Wirkliche ist vernünftig, hatte man die Begründung der konservativen Anschauung; wenn man aber betonte: nur das Vernünftige darf wirklich sein und bleiben, so hatte man die Begründung der wildesten revolutionären Gesinnung. „Die Hegelsche Philosophie konnte den langsam verknöchernden Staat Friedrich Wilhelms des Dritten mit dem Dreitakt der Dialektik für vernünftig erklären, aber anderseits mit demselben Dreitakt der Dialektik auch den Sozialisten Marx, Engels und Lassalle später die Waffen zum Kampf gegen den Staat darreichen." Die Hegelsche Philosophie d a c h t e nicht nur in Gegensätzen, sie bestand auch aus Gegensätzen.

Schon zu Lebzeiten des Meisters wagten sich Spott und Abneigung gegen seine, ja überhaupt gegen jede Philosophie hervor. Fünfzig Jahr, von 1781 bis 1831, hatte man sich den Kopf mit den verstiegensten Vorstellungen zermartert, und

als man sich nun die Frage vorlegte, was denn eigentlich das Riesengeschlecht der Denker von Fichte bis Hegel an tatsächlicher Wissensbereicherung gewonnen hatte, so konnte man nur auf die Gedankentrümmer verweisen, die übrig geblieben waren, als ein Denker den andern widerlegt hatte.

Als Hegel gestorben war, zerfiel seine Schule in ein Zentrum, in eine Rechte und in eine Linke. Die Rechte wollte alles schützen, was in Staat, Kirche, Philosophie, Recht und Sittlichkeit bestand, die Linke griff ebenso entschieden alles Bestehende an, und im Zentrum wollte man zwischen beiden vermitteln. Die Linke hatte die glänzendsten Talente, ihr wandten sich die radikalen Elemente zu: Ruge, David Friedrich Strauß, Ludwig Feuerbach und Max Stirner. Ihr Organ waren die Halleschen Jahrbücher. Sie zeigten den Geist der Kritik und Verneinung; Freiheit war auch im Denken das Losungswort der Zeit, und es schien philosophischer zu sein, zu verneinen als zu bejahen.

*

Der Hauptkampf der Meinungen der Hegelschen Schule spielte sich auf religiösem Boden ab. Die jüngere Generation gefiel sich in bewußtem Gegensatz zur älteren in der Abkehr vom religiösen Glauben. Gutzkow, Heine, Mundt und das junge Deutschland zeigten dies deutlich. Als vereinzelte Ausnahmen erscheinen auch in dieser Richtung nur die höchsten Dichter der Generation: Eduard Mörike, der in Goethes Sinne naturfromm blieb, und Annette von Droste, die bedeutendste katholische Dichterin nicht nur dieser Generation, sondern des ganzen Jahrhunderts.

Das Jahr 1835 bedeutete in der philosophisch-religiösen Welt dasselbe, was das Jahr 1848 in der politischen Welt bedeutete, nämlich eine Revolution, eine völlige Umwälzung aller Grundbegriffe, ja vielleicht war die philosophische Umwälzung stärker und mächtiger als die politische. Der Führer dieser philosophisch-religiösen Revolution war D. F. Strauß.

David Friedrich Strauß, geboren 1808 in Ludwigsburg, 1874 gestorben, veröffentlichte 1835 das Leben Jesu, 1841 folgte die Christliche Glaubenslehre, 1872 Der alte und der neue Glaube. Im Leben Jesu wurden die Evangelien als heilige Sagen, als geschichtsartige Einkleidungen urchristlicher Ideen, gebildet in der absichtslos dichtenden Sage, hingestellt. Das gesamte geschichtliche Leben Jesu ward aus der Geschichte gestrichen. Die christlichen Ideen seien Wahrheit, ihre Einkleidung aber sei Mythe; Christus sei nicht ein einzelner Mensch, sondern die Menschheit im ganzen. Die Menschheit in ihrer Gesamtheit sei der sterbende, auferstehende und gen Himmel fahrende Gottmensch. Der Eindruck des Straußschen Buches war gewaltig, gerade auch auf gläubige Gemüter. Die geschichtliche Person Christi wurde durch solche Lehre verneint, aber es blieb noch die christliche Religion.

Auf diesem Wege ging Ludwig Feuerbach (1804 bis 1872) weiter. (Das Wesen des Christentums 1841 und Das Wesen der Religion 1845). Für ihn war die Religion nichts als ein sich selbst verherrlichender Egoismus, ein krankhaftes Doppelsehen, indem der Mensch das Beste, was er besaß, in die Wolken erhob, damit dieses höchste Wesen seine Gebete erhöre. Die Religion war für ihn eine Anthropologie, d. h. eine Lehre von der Menschheit, die sich selbst vergött-

licht. Feuerbach war eine Zeitlang der volkstümlichste Philosoph Deutschlands. Kinkel, Herwegh, Prutz, Ludwig Pfau, Hettner und G. Büchner waren Feuerbachianer; Richard Wagner stand eine Zeit unter seinem Einfluß; auch in Kellers Grünem Heinrich spiegeln sich Feuerbachsche Ansichten wider. Keller, sagt O. Walzel, wurde von Feuerbachs Atheismus zunächst abgestoßen. Er hörte in Heidelberg Vorlesungen Feuerbachs, die außerhalb der Hochschule stattfanden. Er wehrte sich gegen die neue Lehre: Der Poet wollte den Gedanken der Unsterblichkeit nicht aufgeben. Endlich fühlte er sich überwunden. An Wilhelm Baumgartner schrieb er damals 1851: „Die Welt ist mir unendlich schöner und tiefer geworden, das Leben ist wertvoller und intensiver, der Tod ernster, bedenklicher und fordert mich nun erst mit voller Macht auf, meine Aufgabe zu erfüllen und mein Bewußtsein zu reinigen und zu befriedigen, da ich keine Aussicht habe, das Versäumte in irgendeinem Winkel der Welt nachzuholen. Es kommt nur darauf an, wie man die Sache auffaßt."

Über Feuerbach ging wieder D. F. Strauß in der christlichen Glaubenslehre 1841 hinaus. „Die Geschichte der einzelnen Dogmen wurde in dieser Glaubenslehre dargelegt, ihr übervernünftiger Charakter ward erwiesen und um dieses willen wurden sie dann verworfen. Nicht mehr bloße Vorstellungen waren sie, sondern falsche Vorstellungen." Kurz gesagt: Religion ist nichts als eine große Täuschung des menschlichen Herzens.

Feuerbach hatte wenigstens die Idee der ganzen Menschheit als göttlich gelten lassen; alsbald aber trat der letzte bedeutende Neuhegelianer Max Stirner (Kaspar Schmidt aus Bayreuth, geboren 1806, gestorben 1856) auf, der Verfasser des Buches: Der Einzige und sein Eigentum 1845. Er fand, daß die Menschheit ihn eigentlich doch gar nichts angehe, sondern nur sein eigenes Ich. So mußte auch die Feuerbachsche Menschheits-Religion noch vernichtet werden und zwar durch völligen Egoismus. Von Stirners Philosophie seien nur einige der wichtigsten Lehren und Behauptungen wiedergegeben. Suchet euch selbst, sagt Stirner, werdet Egoisten, werde jeder von euch ein allmächtiges Ich. In dreierlei Hinsichten war Stirners Lehre charakteristisch. Stirner war logischer Anarchist. Wer sich als einzigen weiß, kann kühn von sich sagen: ich bin die Wahrheit; er macht aus den Dingen, was er will. Stirner war ferner sozialer Anarchist. „Ich erkenne keine andere Rechtsquelle als mich." „Gemeinwohl ist nicht mein Wohl." Das Privateigentum erkennt er nicht an. „Was herumfliegt, ist alles mein." Stirner ist endlich auch sittlicher Anarchist. Er erkennt weder eine höchste sittliche Norm, noch ein höchstes Gut, noch ein höchstes Ziel an. „Ich sage dir, du hast niemals einen Sünder gekannt, du hast ihn nur geträumt." „Was gut, was böse, beides hat für mich keinen Sinn." „Über meine Handlungen hat mir niemand zu gebieten." „Mir geht nichts über mich." „Eure sittliche Welt überlasse ich euch gern; diese stand von jeher nur auf dem Papier, ist die ewige Lüge der Gesellschaft und wird stets an der reichen Mannigfaltigkeit und Unvereinbarkeit der willenkräftigen Einzelnen zersplittern." Stirner war schon zu Lebzeiten halb verschollen; sein merkwürdiges Buch blieb lange unbeachtet, und erst in der fünften Generation traten bei Nietzsche verwandte Ansichten auf.

Aber eins hatte selbst Stirner noch stehen lassen: den Geist im Ich. Nicht lange dauerte es, da kamen die Materialisten und sagten, daß auch der Geist nur eine Spiegelung des Stoffes sei.

So hatte endlich ein Denker den andern widerlegt, und es schien jeder förmlich eine Ehre darin zu suchen, weniger das allgemeine philosophische Besitztum zu mehren, als vielmehr einige bisher gewisse Wahrheiten zu unterwühlen.

Der Mut zur Spekulation war dahin, die Lust an der Begriffsdichtung verloren. Aus Frankreich kamen dafür zwei große geistige Bewegungen, in denen die Ideen der Philosophen eine Wendung zum Praktischen nahmen: der Saint-Simonismus und der Positivismus.

Der Saint-Simonismus war vom Grafen Claude Henri de Saint-Simon (1760 bis 1825) begründet worden. Der Saint-Simonismus hatte eine religiöse und eine soziale Seite. Die religiös sittliche Lehre berührte sich nahe mit der Kritik des Christentums, die wir soeben kennen gelernt haben. Die Arbeit galt Saint-Simon nicht als ein Fluch, der seit dem Sündenfall auf der Menschheit laste, sondern als das Mittel zur Erreichung aller Seligkeit. Mit der Lehre des Sündenfalls verwarf er die Lehre der Erbsünde. Wie Feuerbach verneinte er auch den Gegensatz zwischen Geist und Fleisch. Das Fleisch, lehrte er, sei untrennbar vom Geist und ebenso gottgeschaffen und göttlich wie dieser. Von dem Christentum sei nur sein göttlicher Kern, die Lehre der allgemeinen Bruderliebe, unzerstörbar. Dieser Kern aber — und hier geht die religiös-sittliche Lehre Saint-Simons ins soziale Gebiet über — müsse endlich zur Tat werden. Zwischen Arbeit und Lohn müsse ein neues Rechtsverhältnis geschaffen werden. Jede Arbeit müsse als wirtschaftliche Leistung an den Staat belohnt werden. Das Großkapital sei ein ebenso gefährlicher Feind der Menschheit wie die Priesterschaft, wie der bevorrechtete Adel oder das unumschränkte Königtum. In tausend Herzen, schreibt Joh. Prölß, zündete Saint-Simons Wort: „Ich schreibe für die Industriellen gegen die Höflinge und Adligen, ich schreibe für die Bienen gegen die Hummeln.“ Wir sehen, hier ist der Ausgangspunkt für spätere soziale Reformgedanken.

Saint-Simons Schüler Enfantin baute nach des Meisters Tode dessen Gedanken weiter aus. Nach der Julirevolution 1830 stieg das Ansehen der Schule der Saint-Simonisten auf kurze Zeit sehr rasch. Die beiden Lehren, die literarisch vor allem in Betracht kommen, waren die Emanzipierung (Befreiung) der Frau und die Rehabilitierung (Wiederherstellung) des Fleisches. Das Christentum, verkündete Père Enfantin, habe Gleichheit der Menschen gelehrt, darum müsse zuerst die Gleichstellung der Frau durchgeführt werden. Das Christentum habe das Fleisch verdammt und damit sei die Welt unter die Herrschaft des Bösen gekommen. Um zu einer Reform der Ehe und zu einer Herrschaft des Guten zu gelangen, sei die Wiederherstellung des Fleisches notwendig. Enfantin verkündete zu diesem Zweck das drolligste aller sozialen Mittel, die Weibergemeinschaft. Nun traten die besten und besonnensten von Enfantins Anhängern aus, die neue Sekte zerfiel sehr rasch und löste sich bereits 1832 auf. Die Angriffe Saint-Simons und Enfantins gegen das Christentum kehrten bei Heine wieder; Gutzkow, Laube und Mundt spiegelten Saint-Simonistische Gedanken in ihren Werken vielfach wieder.

Diejenige Weltanschauung, die Saint-Simons religiös sittliche Lehre strenger entwickelte, die sich dem Hegeltum auf das schroffste gegenüberstellte und in mannigfacher Umbildung auf nicht weniger als drei Generationen weitreichenden Einfluß hatte, war der Positivismus, von August Comte in Frankreich 1830 begründet. Er lehrte folgendes: Jede Wissenschaft durchläuft drei Entwicklungsstufen. Die Anfangsperiode ist die theologische, die Übergangsperiode ist die metaphysisch-philosophische, die höchste Art des Denkens ist die positive. Die theologische Weltanschauung ist von dem Wahnglauben an überirdische Wesen befangen und sucht die gesamte Lebensführung mit diesen unmöglichen Gebilden in Einklang zu bringen. Die metaphysische Weltanschauung kann weder mit ihren abstrakten Anfangs- noch Endursachen auf dem Boden der Wirklichkeit Fuß fassen. Die positive Weltanschauung schaltet die Religion vollkommen aus und sieht das geistige Leben als eine bloße einseitige Funktion des materiellen an. Der Positivist beschränkt sich darauf, zu beobachten und zu experimentieren und sich jeder Abstraktion zu enthalten. Positiv feststehend sind nur die Tatsachen der Erfahrung; die Wissenschaft kann nie über die Kenntnis der Aufeinanderfolge und des Zusammenbestehens der Tatsachen hinausreichen, wohl aber vermag sie die einzelnen positiven Tatsachen zu einem Gesamtbild zu verbinden; Ursprung und Ende der Dinge bergen unlösbare Fragen.

*

Von selbst mußte der menschliche Geist, der auf dem Weg philosophischer Spekulation schließlich vor steilen, unübersteigbar hohen Mauern oder vor einem weiten, unübersehbaren Trümmerfeld von Gedanken stand, nach einem anderen Mittel trachten, um sein Ziel, die Erkenntnis der Welt, zu erreichen. Dies Mittel fand die Generation im Studium der Naturwissenschaften. Damit stehen wir vor der fruchtbarsten und folgenreichsten Entwicklung des ganzen Jahrhunderts. Hegels Dialektik hatte Schellings Naturphilosophie gestürzt; die Ideenwelt Hegels und der Nachhegelianer wieder ward durch das Fortschreiten der Naturwissenschaft gestürzt. Dies war das Verdienst Alexanders von Humboldt, eines Vertreters der ersten Generation, der aber erst unter der zweiten seine volle Bedeutung entfalten konnte und der an Genie Goethe an die Seite gestellt werden muß. Humboldt faßte wie Goethe die Natur als ein Ganzes, als ein von unwandelbaren Gesetzen abhängiges Kunstwerk auf. Kein Künstler, hat man mit Recht gesagt, ist vor Humboldt so naturwissenschaftlich, kein Naturforscher nach Humboldt so künstlerisch gewesen wie er. Er war der letzte große Naturforscher, der das ganze Gebiet der Naturwissenschaften wieder vollständig überblicken konnte. Im Jahr 1827 hatte Alexander von Humboldt bei seiner Rückkehr nach Berlin vor einem großen Publikum die Vorlesungen über physikalische Geographie gehalten, aus denen der Kosmos hervorging und von denen, äußerlich genommen, die neue Auffassung vom Wesen der Naturwissenschaften datiert. Die 30 Jahre der philosophischen Gewaltherrschaft Schellings und Hegels hatten der naturwissenschaftlichen Forschung wieder einmal zur Belehrung gedient, daß es unmöglich sei, auf deduktivem Wege weiterzugehen, d. h. aus philosophischen Grundsätzen den Zusammenhang des Naturgeschehens zu konstruieren oder auch nur zu begreifen. Man sah ein, daß nur der induktive Weg zum Ziele führen könne, d. h.

durch messende Beobachtung zahlreicher Fälle mußte man suchen, zu den in ihnen wohnenden Gesetzen zu gelangen. Und so begann denn in dieser Generation die entscheidende Wendung: man ging wieder daran, so treu wie möglich zu beobachten, die Beobachtungen so vollständig wie möglich zu sammeln; man ging daran, zu experimentieren und aus alledem Schlußfolgerungen zu ziehen. Die bei dem wirtschaftlichen Aufschwung reichlicher vorhandenen Geldmittel begünstigten die Entwicklung der Naturwissenschaften, wie denn zu allen Zeiten die Blüte der ästhetischen und philosophischen Leistungen einer Nation zeitiger als die Blüte der Naturwissenschaften eingetreten ist. Das Schrifttum wurde von den kräftig wirkenden naturwissenschaftlichen Einflüssen aufs wohltätigste berührt. Im Zeitalter der aufblühenden Naturwissenschaften lernten die Dichter wieder auf deutliche und rechtschaffene Weise Dinge sagen, die sie unter der Herrschaft der übersinnlichen Philosophie zu sagen fast verlernt hatten. Der Prosastil gewann durch die exakte Ausdrucksweise der Naturforscher an Anschaulichkeit, Bestimmtheit und kraftvollem Leben; die Dichter stellten Landschaften und Naturdinge genauer und realistischer dar: Heine die Nordsee, Freiligrath die Wüste und den Urwald, Lenau die ungarische Steppe und die Natur Amerikas, Immermann und Annette von Droste die deutsche Landschaft Westfalens usw. Gottfried Keller, der durch Feuerbach zum Diesseitsglauben bekehrt worden und durch den Anatomen in Heidelberg Henle in die Naturwissenschaft eingeführt worden war, faßte das Naturwissen, das er erwarb, sofort in ausdrucksvolle poetische Vorstellungen und bildete sich Symbole, die „in Wirklichkeit und ohne Auslegerei die Sache selbst waren und nicht etwa darüber schwammen wie die Fettaugen über einer Wassersuppe.“ Er selbst gibt dafür ein treffendes Beispiel:

> „Ich sah den Kreislauf des Blutes gleich in Gestalt eines kräftigen Purpurstromes, an welchem wie ein bleiches Schemen das weißgraue Nervenwesen saß, eine gespenstige Gestalt, die in den Mantel ihrer Gewebe gehüllt, begierig trank und schlürfte und die Kraft gewann, sich proteusartig in alle Sinne zu verwandeln. Oder ich sah die Millionen sphärischer Körper, welche ebenso ungezählt und dem bloßen Auge ebenso unsichtbar wie die Heerscharen der Himmelskörper, das Blut bilden, durch tausend Kanäle dahinstürmen und auf ihren Fluten unaufhörlich die Blitze des Nervenlebens.“

Es sollen zur Kennzeichnung des Standes der naturwissenschaftlichen Forschung in dieser Zeit nur ganz allgemein folgende Anhaltspunkte dienen: 1830 erweiterte Ehrenberg unsere Kenntnis von der Infusorienwelt; 1833 verbanden Gauß und Weber die Sternwarte mit dem physikalischen Kabinett in Göttingen durch den ersten elektrischen Telegraphen; Daguerre veröffentlichte 1839 sein photographisches Geheimnis; der Schreibtelegraph ward 1844 eingeführt; die Brüder Weber erforschten experimentell die Gesetze der Wellenbewegungen. Die Geschwindigkeiten der Elektrizität und des Lichtes wurden direkt gemessen; Dove fand Gesetze der Witterungslehre, Liebig machte seine grundlegenden chemischen Entdeckungen — Entstehen und Vergehen der Dinge, so lernte man verstehen, sind auch nur Wellenbewegungen im Kreislauf der Natur —, Gauß untersuchte die geheimnisvolle Kraft des Erdmagnetismus, man wendete sich der Erforschung der Vulkane, des Baues der Erde und der Strömungen des Meeres zu; eine Menge neuer chemischer Grundstoffe wurden entdeckt und alte angebliche Grundstoffe gespalten; Physik, Chemie, technische Mechanik waren in voller Entwicklung.

Aber noch waren die naturwissenschaftlichen Disziplinen voneinander getrennt — „jede von ihnen wohnte in ihrem eigenen Hause, zu dem von keiner der benachbarten Wohnungen eine Tür führte" — organische und unorganische Natur galten als ganz verschiedene Naturen, und unmöglich schien es zu sein, aus unorganischen Stoffen organische Stoffe zu entwickeln, da das charakteristische Merkmal des Organischen, die Lebenskraft, an deren Dasein man noch glaubte, in die Retorten der Chemiker keinen Eingang finde. Hier setzte die große naturwissenschaftliche Arbeit der dritten Generation ein.

Je größer das naturwissenschaftliche Wissen wurde, desto entschiedener mußte die schwere Notwahl: Wissen oder Glauben zu Ungunsten des Glaubens beantwortet werden, und je mehr man das Diesseit in seiner Größe, Schönheit und Gesetzmäßigkeit kennen lernte, desto mehr verlor man die Lust, wie früher einseitig an das Jenseit zu denken.

•

Von drei Seiten also, von der politisch-wirtschaftlichen, von der philosophischen und der naturwissenschaftlichen Seite aus und zum nicht geringen Teile auch gefördert durch die Emanzipation des Judentums, sehen wir neue Einflüsse hervortreten und zusammenwirken. Von drei Seiten aus drängt die Zeit realistischen Gestaltungen zu. Prüfen wir, wie sich die Literatur diesen Einflüssen gegenüber verhielt.

3. Das literarische Leben

Seit dem Jahr 1826, besonders stark aber nach der Julirevolution von 1830 regte sich die junge Generation in der Literatur. Ihr Widerspruch richtete sich wesentlich gegen die Romantik, die alles Tatsächliche verflüchtigt hatte. Die Kunst der Romantiker war hauptsächlich eine aristokratische Fantasiekunst gewesen. An den Erscheinungen des Lebens hatte das Stimmungsvolle, Unbekannte, Ahnungsreiche, Musikalische gelockt. Die Personen waren stets einen Schuh über der gemeinen Erde dahingewandelt. Sie hatten sich nach Schönheit, Stille, Einsamkeit gesehnt; im Mittelalter, im Katholizismus, im Märchenland hatte sich die Dichtung am wohlsten gefühlt.

Es ist, als ob wir aus einem stillen Wald auf den bewegten Markt einer großen Stadt treten, wenn wir von der Romantik zu der Dichtung der zweiten Generation kommen. Die politischen und sozialen Verhältnisse, die wir geschildert haben, hatten das Geschlecht von 1826 gründlich umgewandelt. Die Stimmen der Philosophen werden wir aus den Schriften der jüngeren Dichter wieder tönen hören. Vernehmen wir ihre Stimmführer. Wolfgang Menzel verkündete 1828: „Die nationale Literatur muß Zusammenhang haben mit den großen allgemeinen Fragen und Interessen der Nation und der Zeit." Dies war der oberste Grundsatz, mit dem Menzel der Vorkämpfer der jungen Generation wurde. Gutzkow rühmte von Menzel: „Für jede Form der Dichtkunst, für jede Disziplin der Wissenschaft suchte Menzel die Verbindung mit den teuersten Gütern der Nation herzustellen, mit dem verlorenen und zurückzuerobernden Palladium der Nationalgröße, mit ständischer Freiheit, mit öffentlicher Jugenderziehung, mit Reform nach allen Seiten hin." Die Kunst, hieß es, müsse nicht mehr um der Kunst willen schaffen;

bei einem Buch dürfe man nicht mehr bloß die Idee der Kunst, sondern das Verhältnis des Buches zum Leben als Gesichtspunkt aufstellen. Gutzkow schrieb 1831 in seinem Forum der Journalliteratur: „Nicht mehr die hergebrachten Gefühle und Empfindungen . . . nicht die ewigen Refrains und Dacapos . . . sind die unserer Zeit würdigen Momente wahrer Begeisterung . . . Es frommt nicht mehr, in stiller Abenddämmerung hinter Hollunderhecken seiner Flöte arkadisch-idyllische Klagen zu entlocken, nicht mehr, in affektiertem Sehnsuchtsschmerz mit den lieben Sternlein zu liebäugeln. Wer jetzt in die Saiten greifen will und angehört zu werden beabsichtigt, muß die Vergangenheit in sich haben aufgehen lassen und mit prophetischem Seherblick die Zukunft enträtseln." Mundts Madonna verkündete 1834 Saint-Simonistisch: „Die Welt und das Fleisch müssen wieder in ihre Rechte eingesetzt werden." 1833 schrieb Heine an Laube, etwas kindliche soziale Vorstellungen dabei enthüllend: „Die bisherige spiritualistische Religion war heilsam und notwendig, solange der größte Teil der Menschen im Elend lebte und sich mit der himmlischen Religion vertrösten mußte. Seit aber durch die Fortschritte der Industrie und der Ökonomie es möglich geworden, die Menschen aus ihrem materiellen Elende herauszuziehen und auf Erden zu beseligen, seitdem — Sie verstehen mich. Und die Leute werden uns sofort verstehen, wenn wir ihnen sagen, daß sie in der Folge alle Tage Rindfleisch statt Kartoffeln essen sollen, und weniger arbeiten und mehr tanzen werden. Verlassen Sie sich darauf, die Menschen sind keine Esel." Und Mundt bekannte 1834 von sich: „Der Zeitgeist zuckt, dröhnt, zieht, wirbelt und hambachert in mir; er pfeift in mir hell wie eine Wachtel, spielt die Kriegstrompete auf mir, singt die Marseillaise in all meinen Eingeweiden, und donnert mir in Lunge und Leber mit der Pauke des Aufruhrs herum."

Wer noch zweifeln sollte, ob die Bewegung des jungen Geschlechtes notwendig war oder nicht, der höre zwei unwiderlegliche Zeugen der älteren Generation. Grillparzer sagte, die junge Literatur sei zwar ein Unsinn, aber einer, der sich als natürliche Gegenwirkung auf die mittelalterlich-faselnde, selbsttäuschend-religiöse, gestaltlos-nebelnde, Tieckisch-unfähige Periode darstelle. Er fuhr höchst charakteristisch fort: Ein neues Schlechtes sei schon deshalb immer besser als das alte Schlechte, weil wenigstens die Verjährungszeit des alten Schlechten durch den Einspruch unterbrochen werde.

Und endlich Goethe selbst. Aus höhern Sphären tönte seine Stimme. Im fünften Nachlaßbande seiner Werke erschien, gerade im rechten Augenblick, jenes Testament für junge Dichter, das er im letzten Jahr seines Lebens geschrieben hatte und das jetzt wunderbar die Bestrebungen der unruhigen Jugend zu billigen und zu weihen schien. Es ist der goldene Leitfaden jeder literargeschichtlichen Betrachtung und auch dieses Buches:

> „Worauf alles ankommt, sei in kurzem gesagt. Der junge Dichter spreche nur aus, was lebt und fortwirkt, unter welcherlei Gestalt es auch sein möge; er beseitige streng allen Widergeist, alles Mißwollen, Mißreden und was nur verneinen kann: denn dabei kommt nichts heraus . . . Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, und die müßt Ihr Euch selbst geben, fragt Euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte, und ob dieses Erlebte auch gefördert habe . . . Man halte sich an das fortschreitende Leben, und prüfe sich bei Gelegenheit, denn da beweist sichs im Augenblick, ob wir lebendig sind, und bei späterer Betrachtung, ob wir lebendig waren."

Im besonderen befehdeten die Stürmer und Dränger von 1826 und 1830 die Schicksalsdramatiker (Müllner), die Gespensterdichter (Am. Hoffmann), die schwäbischen Poeten, vornehmlich Kerner, Schwab und Mayer, die Epigonen des Schillerschen Geschichtsdramas, die Nachahmer der Rückertschen Lehrdichtung und endlich die in Süßlichkeit und Anmaßung aufgehenden Trivialromantiker und Modetalente. Der Kampf gegen die ältere Generation wurde von den aufstrebenden jüngeren Kritikern und Dichtern mit allen Waffen des Witzes und der Ironie geführt, ohne jede Scheu vor dem herkömmlichen literarischen Anstand, ja sogar mit einer gewissen Lust, den Widerspruch herauszufordern. Börne, einer dieser kritischen Pfadfinder, sagte seinen Zeitgenossen die lachende Wahrheit: „Dem Deutschen ist ganz unbekannt, wieviel der Mensch an Wahrheit, Grobheit und Satire, ohne zu sterben, ertragen kann. Er weiß noch weniger, daß der Mensch gar nicht davon stirbt, sondern vielmehr stärker und gesünder davon wird." Der Kampf der Jungen der Literatur gegen die Alten war von Gerechtigkeit weit entfernt; er wurde ohne jede Rücksicht auf das Treffliche geführt, das insbesondere von Tieck, Jean Paul, Uhland, Kleist, Grillparzer und anderen Dichtern geleistet worden war.

Die wirksamste Zusammenfassung dessen, was die junge Generation wollte, finden wir in den Schriften Ludolf Wienbargs. „Dir, junges Deutschland, widme ich diese Reden, nicht dem alten", rief er in den Ästhetischen Feldzügen 1834. „Ein jeder Schriftsteller sollte nur gleich von vornherein erklären, welchem Deutschland er sein Buch bestimmt und in wessen Hände er dasselbe zu sehen wünscht. Liberal und illiberal sind Bezeichnungen, die den wahren Unterschied keineswegs angeben. Mit dem Schilde der Liberalität ausgerüstet sind jetzt die meisten Schriftsteller, die für das alte Deutschland schreiben, sei es für das adlige, oder für das gelehrte, oder für das philiströse alte Deutschland, aus welchen drei Bestandteilen dasselbe bekanntlich zusammengesetzt ist. Wer aber dem jungen Deutschland schreibt, der erklärt, daß er jenen altdeutschen Adel nicht anerkennt, daß er jene altdeutsche tote Gelehrsamkeit in die Grabgewölbe ägyptischer Pyramiden verwünscht, und daß er allem altdeutschen Philistertum den Krieg erklärt und dasselbe bis unter die Zipfel der wohlbekannten Nachtmütze unermüdlich zu verfolgen willens ist."

Wienbarg führte nur Börnes, Menzels und Heines Ideen aus. Er bezeichnete als Bahnbrecher der neuen Bewegung (wie stets in literarischen Kriegszeiten) den jungen Goethe, nämlich den Dichter des Götz, Werther, des ersten Teils von Faust und der Lieder an Friederike. Wie Saint-Simon und Enfantin lehrte er, es sei notwendig, sich an das Diesseits, an die Erde mit ihren Kräften, Freuden und Schmerzen zu halten. Es ist nach Wienbarg Aufgabe der neuen Poesie, das Schöne im wirklichen Leben in der Form und Bedeutung, die es für den einzelnen besitzt, darzustellen. Ein Irrwahn sei es, wie die Romantik es wolle, in der Poesie ein Spiel der Fantasie zu sehen, die den Menschen über die Rauheit und Bitternisse des Lebens hinwegtäuschen solle. „Die Poesie ist kein Spiel schöner Geister mehr; sondern der Geist der Zeit, der unsichtbar über allen Köpfen waltet, ergreift des Schriftstellers Hand und schreibt im Buch des Lebens. Die Dichter stehen nicht mehr wie vormals allein im Dienst der Musen, sondern auch im Dienst

des wirklichen, politischen und gewerbfleißigen Lebens. Ja, sie finden sich nicht selten im Streit mit jenem schönen Dienst, dem ihre Vorgänger huldigten, sie können nicht mehr so zart und ästhetisch dahinschweben, die Wahrheit und Wirklichkeit hat sich ihnen zu gewaltig aufgedrungen und mit dieser, das ist ihre Schicksalsaufgabe, mit dieser muß ihre Kraft so lange ringen, bis das Wirkliche nicht mehr das Gemeine, das dem Ideellen feindlich Entgegengesetzte ist." An Stelle des Versepikers habe der Romandichter zu treten, der sich im allerfreiesten Element, in moderner Prosa, mit moderner Gesinnung bewege. Mit glühender Beredsamkeit rief Wienbarg den Romanschriftstellern 1834 zu: „Wandelt nicht die verfallene menschenleere Straße einer abgestorbenen Zeit, greift in Eure Zeit, greift in Euern eigenen Busen, haltet Euch an das Leben. Haltet einmal Abrechnung mit der Zeit, entzieht den Roman dem Schimmer poetischer Lügen, deckt einmal auf, ihr Dichter, was ihr schauet, laßt den Staub wirbeln in der Wüste, zählt die Grasstellen, die auf grünen Inselfleckchen wachsen, zeigt uns den Himmel, wie er grau und schmutzig über uns niederhängt und fangt die Sonnenstrahlen auf, die sich auf Euern Scheitel stehlen." Die Poesie — das ist der Kernpunkt — müsse eine Poesie der Bewegung sein. Die Lyrik der neuen Zeit sei das Ausströmen des Revolutionären. Die neue Dichtung müsse flammenden Einspruch erheben gegen alle Unnatur und Willkür, gegen das handwerksmäßige Betreiben der Wissenschaft, gegen die Fantastik, gegen den politischen Druck, gegen die religiöse Unfreiheit, gegen die mittelalterlich geschichtliche Weltauffassung. Die viel angefeindete Ästhetik der sogenannten Jungdeutschen ist nicht so zwecklos und töricht, wie sie vielen erscheint. Es war ein großes Verdienst, daß sie auf das Leben als ewigen Quell der Dichtung hinwiesen. Ohne die vorhergehende Kritik der Jungdeutschen, so oberflächlich journalistisch sie in ihren Gedanken, so leichtfertig sie in ihrem Ton war, hätten Hebbel, Ludwig und die großen Realisten der 50er und 60er Jahre nimmermehr ihre schöpferischen Werke hervorbringen können.

Die wichtigsten Forderungen, mit denen die junge Generation hervortrat, waren, kurz zusammengefaßt, folgende: Die Stoffe der Dichtungen müssen aus dem Leben der Gegenwart genommen sein; wählt ein moderner Dichter dennoch geschichtliche Stoffe, so muß er sie mit dem Geist der Gegenwart erfüllen; die Poesie hat nicht mehr ausschließlich nach Schönheit zu streben, sondern sie muß in den Dienst der politischen und religiösen, der geistigen und sozialen Interessen treten; die Dichtung muß ein starkes Verstandeselement enthalten; die Versdichtung ist von der Prosadichtung zu verdrängen; nicht das Drama, sondern der Roman ist die wichtigste Dichtgattung; das verinnerlichte lyrische Empfinden ist von geringerer Wichtigkeit als Charakteristik, Zweckmäßigkeit, Eintracht von Willen und Tat.

*

Der Kampf gegen die altersschwach gewordene Romantik war wohl das gemeinsame Merkmal der zweiten Generation, aber der Kampf war durchaus nicht gleichbedeutend mit einem tatsächlichen Überwinden der Romantik. Vielmehr setzte sich die Romantik auch in der Zeit von 1830 bis 1850 fort. Sie änderte nur ihr Wesen insofern, als aus einer weltflüchtigen träumerischen Romantik eine politische Romantik ward. Die Dichter dieser Generation fingen in ihren Jugendwerken meist als weltflüchtige Romantiker im alten Sinn an und

gingen, indem sie bald nachher alle Zeichen bitteren Abscheus gegen die Romantik, gegen die Philister und die Altdeutschen gaben, zu einer neuen, aufgeregten, politischen Romantik über, behielten aber die ganze Willkür, Ironie und Maßlosigkeit der alten rein poetischen Romantik bei. Auch jungdeutsche Gedanken wie die der Emanzipation (Wiederherstellung) des Fleisches waren im Grunde nur romantische Gedanken. Mit gutem Recht nannte sich Heine einen der romantischen Schule entlaufenen Dichter, der zum Dank seine eigenen Lehrer geprügelt habe.

Drei Dichter bildeten den Übergang und reichten beiden Generationen die Hand: Platen suchte die durch die alte Romantik zerrissene Verbindung mit den Klassikern wieder herzustellen, er hätte am liebsten die ganze Romantik aufgehoben; er haßte Tieck, Jean Paul und Müllner; er war im Grund aber unklassisch, weil er bereits modern politisch gefärbt war; Adalbert von Chamisso schlug bald noch stärkere politische Klänge an, sein Stil war oft grell, aber fest und scharf; das soziale Empfinden Chamissos war durchaus modern; der dritte dieser Vorläufer, Grabbe, knüpfte an Shakespeares ragende Meisterdramen an, die einst Lessing, Goethe und Schiller so stark beeinflußt hatten, aber unwillkürlich bildeten sich unter seinen von Leidenschaft zitternden Händen ganz unklassische und ebenso unromantische, weil moderne Gestalten in dem Napoleonsdrama und der Hermannsschlacht.

Mit und neben diesen Vorläufern treten die eigentlichen Pfadfinder der neuen Poesie schon in den zwanziger Jahren hervor. Menzel nannten wir bereits. Sodann Börne. Er war alles andere, aber kein Dichter, er war Kritiker und Journalist, er hatte einen Hauptanteil daran, daß die Schriftsteller ihre Werke politisch färbten. Starke Talente folgten. Die Revolution in der Lyrik führte Heine mit seinen Reisebildern (1826) und dem Buch der Lieder (1827) herbei; durch ihn ward die lyrische Ausdrucksweise bis zur Stunde, in der der Dichter lebte, modern; Heine war rücksichtslos individuell, von Spott und Weltschmerz zugleich erfüllt. Nikolaus Lenau war der andere lyrische Führer, wenn auch von geringerer Bedeutung als Heine; Ferdinand Freiligrath stellte voll leidenschaftlichen Trotzes seine im Grunde doch auch wieder romantische Wüsten- und Löwenpoesie der alten romantischen Dichtung gegenüber.

Bald begann auch auf dem Gebiete des Romans ein neues Leben. Die Dichter suchten Stoffe aus der Zeit, sie schilderten nicht mehr die Entwicklung des Einzelmenschen wie dies die Romantiker seit Goethes Meister getan (Lucinde, Heinrich von Ofterdingen, Aus dem Leben eines Taugenichts), sondern sie stellten Zustände und gesellschaftliche Kämpfe ganzer Stände dar. Dies tat zuerst Immermann mit den Epigonen 1836, später folgte ihm darin Gutzkow. Das moderne Drama, das wesentlich Gesellschaftsstück war, wurde von Gutzkow zwischen 1839 und 1849 neu geschaffen.

Hier muß des sogenannten jungen Deutschland gedacht werden, obschon diese Bezeichnung mehr als fragwürdig ist. Das junge Deutschland war eine Gruppe von fünf Schriftstellern: Gutzkow, Laube, Heine, Wienbarg und Mundt; da Laube seine Zugehörigkeit bald ableugnete, so trat Kühne dem Namen nach statt seiner ein. Lange hat man von diesen Schriftstellern einseitig behauptet, daß ihr Auftreten der Ausgangspunkt der neuen Poesie gewesen sei; oft hat man die ganze Zeit zwischen 1830 und 1850 die jungdeutsche Periode genannt. Die geschichtliche Entwicklung war, wie wir gesehen haben, anders. Die genannten

fünf Schriftsteller und ihre Gesinnungsgenossen bildeten nur zwei Jahre, 1835 und 1836, eine geschlossene Gruppe. Ihre Zusammensetzung war rein zufällig; von einer jungdeutschen Periode sprechen, hieße eine Polizeiverordnung als literarischen Einteilungsgrund festhalten. Es verknüpften sich in eigentümlicher Weise dabei politische und literarische Beziehungen. Im Jahr 1834 hatte Ludolf Wienbarg sein schon erwähntes kritisches Büchlein Ästhetische Feldzüge herausgegeben. Wienbarg war nur der kritische Fahnenträger, der eigentliche Führer wurde der längst in vollem literarischen Schaffen stehende Gutzkow. Durch das steigende Ansehen, das dieser genoß, fühlte sich Wolfgang Menzel, Herausgeber des Literaturblattes in Stuttgart, der erst selbst zu der jungen Generation gehalten hatte, in seinem literarischen Ansehen bedroht. Er wirkte dem entgegen und veröffentlichte im Morgenblatt 1835 eine feindselige Kritik über Gutzkows Roman Wally, die Zweiflerin. Der Roman war zweifellos schlecht; aber Menzel schleuderte nicht bloß gegen Gutzkow, sondern auch gegen dessen Freunde den Vorwurf der Unsittlichkeit, der Gottesleugnung und namentlich auch der politischen Gefährlichkeit. Die Menzelsche Kritik erregte das größte Aufsehen. Der Bundestag, der alle Bewegung in geistiger und politischer Beziehung haßte, wurde dadurch zu schleunigerem Eingreifen in die literarischen Dinge veranlaßt, als dies wohl sonst geschehen wäre. Gerade damals hatten sich in verschiedenen Staaten republikanische Geheimbünde unter dem Namen Das junge Europa gebildet (Mazzini), deren eine politische Unterabteilung, wie der Bundestag wohl wußte, „das junge Deutschland" hieß. Das politische hatte mit dem literarischen jungen Deutschland nicht das mindeste zu schaffen; aber der mißtrauische Bundestag vermutete einen solchen Zusammenhang. Noch in demselben Jahr, in dem Menzels Kritik erschienen war, verbot der als oberste Zensurbehörde waltende Bundestag alle Schriften Gutzkows, Heines, Laubes, Wienbargs und Mundts, indem er zugleich amtlich diese Schriftsteller als das junge Deutschland bezeichnete. Ein literarischer Grund zu dieser Zusammenfassung lag, wie gesagt, nicht vor. Der durch die Achtserklärung des Bundestages äußerlich geschaffene Zusammenhalt lockerte sich schon 1836. Die fünf Schriftsteller befehdeten sich in der Folgezeit heftig untereinander, und nach 1840 konnte auch in weiterem Sinne von einem jungen Deutschland nicht mehr die Rede sein.

Dafür begann sich nach 1840, als dem Jahr der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms des Vierten, die politische Lyrik zu entfalten. Auch hier hat man oft irrtümlich die politische Lyrik als eine Folge der jungdeutschen Literatur angesehen, während ein solcher Zusammenhang gar nicht besteht.

Unberührt von dem heftigen Tagesgetriebe blieben nur zwei Dichter: Mörike und Annette von Droste, die, in Schwaben und Westfalen lebend, nichts anderes als edle Menschen und verinnerlichte Dichter sein wollten. Ihnen gebührt ein Ehrenplatz neben den bahnbrechenden Talenten als selbständigen und bleibenden Trägern der literarischen Entwicklung. Wohl ist es erklärlich, daß Mörike und Annette in den aufgeregten Zeiten nicht verstanden wurden und sich auch nicht durchzusetzen vermochten. Aber mehr als die laut bewunderten Größen des Tages, von denen wir selbst Heine und Gutzkow nicht ausnehmen dürfen, waren Mörike und Annette erfüllt von reiner und tiefer Poesie, sie waren frei von allen oft so flüchtigen Schlagworten und Phrasen, von Mißgunst, Mißreden, Schimpfen,

Schmähen, Kritisieren und anmaßendem Wesen, und so werden ihre Werke auch nicht altern, solange Menschenlust und -Leid noch Widerhall in anderen Seelen finden. Inniger, weicher, ja weiblicher war der lutherische Geistliche Mörike aus Schwaben; tiefer, herber und größer das katholische Edelfräulein aus Westfalen; bei beiden brach das Landschaftliche stark durch: Annette wurzelte im feudaladligen Element des Münsterlandes, Mörike in der lieblichen Schlichtheit des schwäbischen Pfarrhauses; beide hatten den bleibenden deutschen Untergrund gemeinsam, beide stellten die selbständige Entwicklung von der Romantik zum Realismus dar.

Groß endlich war die Zahl der abhängigen Talente, die von Gutzkow, Heine, Lenau u. a. beeinflußt wurden. Unter den inneren Wirren von 1840 bis 1848 hatten sich in kräftiger Weise das Drama und der Roman weiter entwickelt. In Gutzkow gipfelte das literarische Leben der Generation. Nicht leugnen läßt sich, daß dieses vielfach kein erfreuliches Bild bietet. Wenig ist von den Werken auf die Nachwelt gekommen; aber wohl darf das Schaffen dieser politisch-romantischen Dichter den Ruhm beanspruchen, die Entfremdung zwischen Poesie und Leben beseitigt zu haben. Nur allzu hoch war das Streben gerichtet: in der Poesie und in der Politik sollte zugleich etwas Neues geschaffen werden, und das schließliche Ergebnis blieb in dieser wie in jener Beziehung unzureichend.

4. Einflüsse aus fremden Literaturen

Zu den im deutschen Leben liegenden Elementen kam noch der Einfluß fremder Vorbilder. Im großen und ganzen hat die zweite Generation zahlreiche Gedanken, Motive und Formen vom Ausland empfangen. Der fremde Einfluß zeigte sich in allem, was mit dem öffentlichen Leben zusammenhing. Da England und Frankreich um 1830 gesellschaftlich und politisch höher entwickelt waren als Deutschland, hatte sich dort einige Jahrzehnte früher als bei uns die Wendung vom Altväterischen zum Modernen, vom Romantischen zum Politischen vollzogen. Der wichtigste ausländische Dichter war Byron, nächst Shakespeare, wenn auch in weitem Abstand, Englands größter Dichter.

Lord Byron wurde 1788 in London geboren. 1812 veröffentlichte er die ersten zwei Gesänge von Childe Harolds Pilgerfahrt. Wie er selbst sagt, fand er sich nach dem Erscheinen dieses Werkes, als er eines Morgens erwachte, berühmt. Childe Harold, ein von lyrischen und philosophischen Ergüssen durchzogenes Reiseepos, ward das Vorbild zahlreicher Reisewerke in Vers und Prosa auch in Deutschland. Ein gewaltiger, ungehemmter Individualismus brach hier hervor. Childe Harold war Byron selbst. Das Herz voll Menschenverachtung verläßt Childe Harold sein Vaterland und begeistert sich in den Ländern des Südens im Anblick der wunderbar geschilderten Natur. Bei aller glühenden Lyrik nimmt der Dichter doch stets auf die Zeitereignisse Bezug. Am großartigsten ist der vierte Gesang in Childe Harold. Es folgten von 1812 bis 1819 zahlreiche kleinere epische Werke Byrons (Der Gjaur, Die Braut von Abydos, Mazeppa, Der Gefangene von Chillon), die einen fast opernhaften Charakter trugen und von geringerem Einfluß auf unser Schrifttum waren. 1816 verließ Byron, von dem Haß und der Heuchelei der englischen Gesellschaft verfolgt, sein Vaterland, um es nie wieder zu sehen. Er ging nach der Schweiz und Italien, wo er sich in Venedig in ein Schwelgerleben stürzte, das aber sein poetisches Schaffen keineswegs hemmte, vielmehr brachte Byron erst in Italien (Gräfin Guiccioli) die größten und eigentümlichsten Werke seines Genius hervor: das an Faust mahnende Seelendrama Manfred 1817 und das tiefe Mysterium Kain. Das kühnste und folgenreichste dichterische Erzeugnis war das unvollendete Epos Don

Juan 1821 bis 1823, das, in allen Farben des Witzes und des Weltschmerzes, des Lebensüberdrusses und der glühenden Begeisterung funkelnd, der Dichtung der zweiten Generation in Deutschland als Vorbild dafür gedient hat, wie der moderne Dichter schlechterdings alles — das Höchste wie das Frevelhafteste — mit Geist und Rücksichtslosigkeit behandeln dürfe. Selbst Goethe konnte sich dem Eindruck der seltsam großartigen Erscheinung Byrons nicht entziehen, er übersetzte Teile aus dessen Werken und verewigte ihn in Faust zweitem Teil als Euphorion, als das Kind der Antike und der Romantik. „Die eigentliche poetische Kraft ist mir bei niemand größer vorgekommen, als bei ihm . . . Ihm ist nichts im Wege als das Hypochondrische und Negative, und er wäre so groß wie Shakespeare und die Alten." Jäh erlosch das glänzende Dichtergestirn. Byron starb, 36 Jahre alt, während des Befreiungskrieges der Griechen in Missolunghi 1824.

Der Einfluß Lord Byrons auf das deutsche Schrifttum kann kaum groß genug angeschlagen werden, auch wenn die Deutschen die Dichtungen Byrons nicht unmittelbar nachgeahmt haben. Dafür dichtete fast die ganze mit dem Bestehenden unzufriedene Generation Deutschlands im Geiste des genialen, kometenartig durch das Leben stürmenden Briten. Von ihm lernten unsere Dichter, wie man in der Poesie seine Individualität frei entfalten könne; bei Byron sahen sie das Abstreifen der alten Scheu vor den bestehenden kirchlichen und politischen Einrichtungen; aus Byrons Werken kam zwar nicht der Grund — denn der lag in den Zeitverhältnissen — wohl aber die Lust zum Spott und Witz, zur Verneinung in unser Schrifttum; von Byron lernten die Dichter den Weltschmerz. Dieser entsteht, wenn der Mensch ein Glück außerhalb von sich sucht, aber überall auf ein allgemeines und nicht weg zu leugnendes Weltelend stößt, mit dem er tiefstes Mitleid empfindet, wodurch jedoch nur sein eigenes Elend, seine eigene vergebliche Sehnsucht nach Glück vermehrt wird. Die deutschen Dichter ahmten mit Vorliebe den britischen Lord in der Blasiertheit nach, die ihnen freilich nur wenig stand und oft nur Pose war; sie nahmen von Byron die Art der Charakterschilderung an, die die Personen nicht handeln, sondern nur reden läßt. In den Romanen der Zeit gibt es zahlreiche Charaktere, die alle die dichterische Grundform des zweifelnden, mit sich zerfallenen, weltschmerzlichen Dichters wiederholen.

*

Anders war der Einfluß der französischen Schriftsteller. Keiner von ihnen konnte sich an allgemeiner Bedeutung mit Byron vergleichen, aber desto mehr wurde die äußere Technik der Franzosen nachgeahmt. Börne und Heine ermüdeten nicht, die Franzosen als das auserlesene Volk der Freiheit hinzustellen und Paris als die „Metropole der Kultur und Dichtung" aufzusuchen und in ihren Reisebriefen zu verherrlichen. Unsere Literatur geriet in dieser Zeit in ein starkes Abhängigkeitsverhältnis von der französischen Literatur; namentlich stand die beschreibende und die pathetische Lyrik unter dem Einfluß von Victor Hugo, Chateaubriand und Lamartine.

Victor Hugo, geboren 1802, gestorben 1885, war Frankreichs bedeutendster Poet des 19. Jahrhunderts, dessen Ehrgeiz dahin ging, sich keinem andern als Goethe an die Seite zu stellen. Beeinflußt von der deutschen Romantik, ein Geistesschüler Byrons, befreite Victor Hugo um 1830 das französische Theater vom entarteten Klassizismus mit seinen schablonenhaften Charakteren und den drei Einheiten und hob die junge Poesie der Romantik, deren Wiege bei uns in Deutschland gestanden hatte, auf den Schild. Victor Hugo hat ungeheuer viel geschrieben; er hatte nicht nur einen Stil, er hatte deren zwanzig. Im ganzen war er mehr glänzender Redner als gestaltender Dichter; er besaß mehr äußerliches als innerliches Genie; er war ein schildernder Lyriker von ungeheurer Bilderfülle und wunderbarer rednerischer

Schönheit, der aus dem Leben die zündenden Schlagworte herübernahm und durch eine großzügige Form die Banalität seiner Gedanken zu verbergen verstand. Meisterhaft wußte Hugo zu blenden, die Sinne zu verwirren und zu erhitzen; er hatte in hohem Grad die Kraft fortzureißen, aber er verstand meist weder Maß zu halten, noch das Herz zu rühren, noch eine rein lyrische Empfindung wachzurufen. Aus Victor Hugos Romantismus stammte vieles, was für die zweite Generation unserer Literatur charakteristisch war: das rednerische, falsche, theatralische Pathos, das dem Leser die Überzeugung des Dichters aufdrängen will; von Hugo stammte auch die innere Unglaubwürdigkeit bei allem blendenden Ausdruck, die Selbstberauschung in Worten, die Vorliebe für abenteuerliche und grausige Stoffe, die glühende Schilderung orientalischer Länder, das prasselnde Wortfeuerwerk politischen Freisinns. Diese Einwirkung Victor Hugos sehen wir bei Freiligrath und Chamisso wie bei Laube und Gottschall. So kehren auf dem Umweg über Frankreich, wenngleich vielfach verändert, wichtige Anregungen der deutschen Romantik wieder nach Deutschland zurück. Die erfolgreichen Bühnenstücke Victor Hugos entstammten der Zeit nach 1829: Marion de Lorme, Hernani, Der König amüsiert sich, Lukretia Borgia, Ruy Blas. In ihnen haben wir das Abenteuerliche und Groteske, an dem sich die Jungdeutschen entzündeten. Die Stücke Victor Hugos waren durchaus deklamatorisch; die Staatsaktion war ganz willkürlich, der Effekt stand Victor Hugo über der Wahrheit, das Gepräge der Dramen war hitzige Unnatur, das Psychologische dagegen fast Null. Am höchsten stand Victor Hugo in seinen erzählenden Werken, in der prachtvollen Legende des Siecles und in den drei Prosawerken: der Novelle Notre Dame de Paris 1831, dem sozialen Roman Les Miserables 1862 und in dem riesenhaften Roman Les Travailleurs de la Mer 1866.

Chateaubriand und Lamartine wirkten ähnlich wie Byron und Hugo, jedoch schwächer, auf die Lyrik und die Naturschilderung auch in Deutschland ein. Sie verstärkten den orientalischen Zug, der in der schildernden Dichtung lag. „Das Morgenland und der Süden galten als die Heimat der echten Poesie, der freien Tat und der großen Leidenschaften. Das war nur literarischer Konventionalismus.“

Beranger, geboren 1780, gestorben 1857, einer der wenigen großen Volkssänger nicht bloß der französischen, sondern der Weltliteratur, war auf die immer zahlreicher auftretenden politischen Lyriker in Deutschland von Einfluß. Von ihm lernten die deutschen Lyriker halb in satirischer, halb in sentimentaler Weise die Leidenschaften des Liberalismus aufregen; er gab das Beispiel, Zeitereignisse in leicht beschwingten, etwas nüchternen Versen zu behandeln und durch witzige, in der Form sehr gefällige Lieder die Tyrannei und die Standesvorurteile zu verspotten. Durch den Kehrreim gab er seinen Liedern einen glücklichen musikalischen Abschluß. Berangers Lieder trugen auch das meiste dazu bei, die Napoleonlegende zu stärken. Seine Gedichte wurden von Chamisso übersetzt, von Gaudy nachgeahmt und waren auch auf Heine von nachhaltigem Einfluß.

George Sand, geboren 1804, gestorben 1876, ist unter denjenigen an der Spitze zu nennen, die auf dem Gebiet des deutschen Romans der Generation eingewirkt haben. George Sand, eine Urenkelin des Marschalls von Sachsen (eines natürlichen Sohnes von August dem Starken) hieß eigentlich Marie Aurore Dupin; sie heiratete den Baron Dudevant, begann 1831 mißlicher Verhältnisse halber die Schriftstellerlaufbahn und schrieb unter dem Namen George Sand. Sie war nicht eigentlich schöpferisch in ihren Ideen, aber ungemein empfänglich für neue Gedanken, die sie mit Leidenschaft aufgriff und weiter verbreitete. Ihre Werke wie ihr Leben waren maßgebend für die Auffassung von Liebe und Ehe und für die Gleichberechtigung der Frau mit dem Mann. George Sand schrieb 110 Bände. Drei Abschnitte lassen sich in ihrem Schaffen unterscheiden: 1. Die romantische Periode. In diese Zeit fallen die Leidenschaftsromane (Indiana 1832) und der Kampf gegen die konventionelle Ehe und die Gesellschaftsordnung. Eine Lieblingsgestalt der George Sand war die geistig bedeutende Frau, die den Mann überragt, den sie liebt. Die Werke dieser Zeit sind längst veraltet. 2. Die soziale Periode. In dieser schrieb die Sand Thesenromane, d. h. Werke, die einen von Anfang an feststehenden Satz zu erweisen bestimmt sind. Als Beispiel diene Horace 1842. Als eine der ersten Schaffenden zeigte sie Herz für die Armen und Bedrückten und für die Lage des Handarbeiterstandes. Angeregt durch Berührung mit den Ideen der Saint-Simonisten, forderte sie auch in dieser Periode die Gleichstellung der Frau mit dem Mann. 3. In der idyllischen Periode ihrer Poesie schrieb George Sand bürgerliche und ländliche

Idyllen (La petite Fadette 1849, Le Marquis de Villemer 1861). In der ersten und zweiten Periode beeinflußte sie u. a. Fanny Lewald, in der dritten B. Auerbach.

Alexander Dumas Vater, geboren 1803, gestorben 1870, folgte George Sand in weitem Abstand. Er legte das Hauptgewicht auf die spannende Verwicklung und die fesselnde Handlung. Von ihm stammten die vielgelesenen, wilden, fantasiereichen Romane: Les trois mousquetaires 1844, Le comte de Monte Christo 1841 bis 1844. Dumas d. A. schrieb gegen 257 Prosa- und gegen 25 Dramenbände.

Eugene Sue, geboren 1804, gestorben 1857, folgte in noch weiterem Abstand. Von seinen mit niedrigen Mitteln spannenden, aufregenden und gräßlichen Romanen sind die Geheimnisse von Paris 1842 und der Ewige Jude 1844 zu nennen. Sie wurden von der lesehungrigen Generation gierig verschlungen.

Auch im Drama wirkten die Franzosen auf uns ein. Ihr Vorbild spiegelte sich in den Dramen von Gutzkow und Laube. Laube zumal war als Dramatiker kaum mehr als ein Nachahmer der französischen Vorbilder im Gesellschafts- und Intrigenstück.

5. Parallelerscheinungen auf künstlerischem Gebiete

Frankreich hat in der bildenden Kunst ebenfalls das entscheidende Wort gesprochen. Auch in der Kunst von 1830 erkennen wir das Streben, sich mehr und mehr der Wirklichkeit anzupassen; aber im Grunde bleibt, genau wie im Schrifttum, die alte Romantik in Malerei und Bildhauerei fortbestehen, nur daß sie sich mit einem politischen Zeitcharakter umhüllt. Was Victor Hugo als Dichter war, war sein Zeitgenosse Delacroix, „der Löwe der Romantik", als Maler. Wie in der Literatur die Einflüsse von Byron nachwirkten, so waren auch die Werke der Maler voll weltschmerzlicher Empfindungen, voll Neigung zu schauerlicher Romantik, voll opernhafter Theatralik im Sinn von Byrons Gjaur, Parisina und Belagerung von Korinth. Die farbenreich schillernden literarischen Reisebeschreibungen und orientalischen Schilderungen kehrten in der Kunst dieser Zeit in den zahlreichen Bildern von Türken, Griechen, Zigeunern und edlen italienischen Räubern mit großen Flinten und mächtigen Schlapphüten wieder. Man hatte eine Vorliebe für das künstlerische Zigeunertum; ein genialischer, lyrisch-romantischer aber ziemlich zerflossener Freiheitsdrang gab sich auch in den Werken der großen Maler kund. Die Aufregung der Zeit spürte man auch in der bildenden Kunst an verschiedenen Anzeichen; gewisse Motive wurden sehr beliebt: das Motiv des aufsteigenden Gewitters in der Landschaftsmalerei, das Motiv des bäumenden Pferdes in den Schlachten- und Tierbildern. Man kümmerte sich in der Malerei wie in der Poesie um die Kämpfe der Zeit: eine Generation, in der Feuerbach die Religion für den größten Selbstbetrug der Menschheit erklärt hatte, mochte keine religiösen Bilder mehr, wohl aber spiegelte sich der Gegensatz zwischen Kirche und Staat in den Bildern aus der Zeit des Mittelalters und seiner Kämpfe zwischen Kaiser und Papst und in den Bildern aus der Reformationszeit wider. Die bekanntesten Bilder dieser Art waren K. F. Lessings Hussitenpredigt 1836 und Huß auf dem Scheiterhaufen 1850. Wie die Jungdeutschen ihren Spott über das Bestehende ausgossen, so schilderte Wilhelm Kaulbach in seinen satirischen Fresken an der neuen Pinakothek in München das Kunstleben seiner Zeit. Wie Freiligrath und die sozialen Lyriker hegten auch die Maler dieser Generation eine besondere Vorliebe für Szenen aus dem Leben der Armen und Enterbten, für

hungernde Weber, Wildschützen, frierende Kinder im Sturm, Auswanderer im Boot. Man stellte diese Szenen des Unglücks nicht bloß aus Freude am charakteristischen Leben, sondern um der eigentümlichen Zeitstimmung, um der Verneinung des bestehenden Zustandes willen dar. Bildende Künstler ersten Ranges besaß diese Generation nicht.

*

In musikalischer Beziehung wies sie zwei wesentliche Merkmale auf: das virtuose Element und die Ausländerei. Das Virtuosentum ist die Richtung, die nicht um der Kunst willen Kunst schafft, sondern um des persönlichen Erfolges und der siegreichen Bewältigung technischer Schwierigkeiten willen. Das Klavier, das in beiderlei Hinsicht besonders geeignet ist, wurde das vorherrschende Konzertinstrument. Eine Reihe von großen Virtuosen trat auf, es sei nur an die Geigenkünstler Vieuxtemps, Paganini und Ole Bull erinnert, an die großen Klaviervirtuosen Moscheles, Thalberg, Chopin und Liszt. Wir haben für das Virtuosentum in der Literatur bei Heine, Platen, Freiligrath und den zahllosen kleineren, flüchtig blendenden, heute längst vergessenen Vertretern des Feuilletonismus die entsprechenden Erscheinungen. Das Ausländertum, dies alte deutsche Übel, saß dieser Generation wieder einmal tief im Blut. Wie Börne, Heine, Laube, Gutzkow, Herwegh und viele andere damals nach Frankreich gingen und von Paris literarische Vorbilder und Anregungen empfingen, so herrschten auch auf der Opernbühne und im Konzertsaal dieser Generation die Ausländer, vornehmlich die Italiener und Franzosen. In Boieldieus, Aubers, Herolds Konversationsopern (Die weiße Dame von Boieldieu 1825, Maurer und Schlosser von Auber 1825, Marie von Herold 1826) haben wir die musikalischen Hervorbringungen, die die deutsche Opernbühne ebenso in Anspruch nahmen, wie Scribes Intrigenstücke die deutsche Lustspielbühne. Rossinis melodienreicher Belcanto in seinen großen Opern (Tankred, Barbier, Tell) zog unwiderstehlich im Triumph durch Deutschland und drängte alle ernsteren Ideale der musikalischen Dramatiker zurück. Mit Rossini teilten sich damals in die Herrschaft zwei andere Italiener: der leicht sentimentale Bellini (Puritaner, Norma, Somnambula) und der schmeichlerisch weiche Donizetti (Regimentstochter). Der größte Klavierpoet dieser Zeit, der Pole Frédéric Chopin, war durch jahrelange Leidenschaft an die französische Dichterin George Sand gekettet. Er war ein schwärmerisch träumendes Talent, mit Lenau durch den sarmatisch-elegischen Zug, namentlich aber mit Heine durch die scheinbare Nachlässigkeit und Leichtigkeit des künstlerischen Ausdrucks verwandt, die der eine wie der andere nur durch die sorgfältigste Feilung erreichte. Chopins bekannteste Kompositionen (Präludien, Nocturnos, Polonaisen und Walzer) verbanden ganz wie Heines Lieder einfache Volksmotive mit raffiniertem Ausdruck.

Abgefallen von der deutschen Kunst war der an Erfolgen reichste Vertreter der sogenannten großen Oper, Giacomo Meyerbeer 1791 bis 1864. Er vor allem bildete seit 1830 in Paris die Oper Spontinis und Rossinis mit seinen Werken weiter (Robert der Teufel 1830, Hugenotten 1836, Prophet 1849). Die „große Oper“ ist für das Kunstwesen ihrer Zeit ungemein charakteristisch. Sie geht in erster Linie auf den Effekt aus. Effekt ist nach R. Wagners Begriffsbestimmung eine Wirkung ohne entsprechende Ursache. „Die große Oper häuft

und steigert alle ordentlichen musikalischen und dramatischen Darstellungsmittel; mit dem Aufgebot ihres gesamten Vermögens sollen Dicht- und Tonkunst, Mimik und Ballett wetteifern, Ohr und Auge der Menge zu blenden und zu bestricken. Zum Rüstzeug der großen Oper gehören weiter: eine historisch gefärbte Handlung von spannender Mannigfaltigkeit, gewaltige Instrumental- und Vokalmassen, schlagkräftige Bestimmtheit in allen Einzelheiten des Ausdrucks und der Prunk szenischer Ausstattung." Wir werden Berlioz, Richard Wagner, Franz Liszt als Gegner dieser großen Oper kennen lernen.

*

Von den bedeutenden Schauspielern der zweiten Generation ist der scharf verstandesmäßige Karl Seydelmann hervorzuheben. Seine Hauptrollen waren Mephisto, Nathan, Richard III. und Jago. Seydelmann war eine Verstandesnatur, die im Aufsuchen von geistreichen Einzelzügen glänzte, doch nur über die Leidenschaft des Kopfes gebot. Schauspielerisch zeigte Seydelmann das Gepräge der zweiten Generation deutlich durch seine Kunstrichtung; er trat der Willkür und Sentimentalität der romantischen Schauspielkunst, dem falschen Pathos des Weimarer Stils, dem Melodramatischen und der griechelnden Pose als moderner Individualist entgegen und brachte den realistischen Stil und die durchgeistigte Gewalt des bloßen Wortes auf die Bühne. Mit Seydelmann begann das schauspielerische Virtuosentum, das sich abzusondern und Einzelwirkungen auf Kosten der Gesamtwirkung zu erreichen strebte. Im allgemeinen war die Zeit zwischen 1820 bis 1840 die Zeit der maßlosen Überschätzung des Theaters, des Komödiantentums, des selbstherrlichen und doch den niedrigen Bedürfnissen des Publikums schmeichelnden Kritikertums. Denkwürdig war Immermanns Versuch 1835 bis 1837, in Düsseldorf ein künstlerisch geleitetes Theater zu schaffen. Immermann fühlte sich nicht als Neuerer, sondern als Fortsetzer der richtig verstandenen, nach den höchsten geistigen Zielen strebenden Theaterreform Goethes. Maler wie Lessing und Hildebrand unterstützten ihn, Felix Mendelssohn leitete das städtische Orchester; es schien ein stilbildendes Theater zu entstehen; jedoch das große, zielbewußt vorgehende Unternehmen scheiterte nach wenigen Jahren, in denen musterhafte Aufführungen von Hamlet, Macbeth, Kätchen, Homburg, Stella, König Johann und Nathan zustande gekommen waren, an finanziellen Hindernissen. Von Dramaturgen zweiten Ranges sehen wir in dieser Zeit Mosen und Stahr in Oldenburg, Prutz in Hamburg, Fedor Wehl in Magdeburg tätig.

*

Schon diese kurze Übersicht des politischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, geistigen und künstlerischen Lebens zeigt, daß die Literatur der Zeit keine in der Luft schwebende „Gelehrtenrepublik" ist, sondern ein notwendiger und wichtiger Teil des großen Kulturzusammenhangs, und daß die Dichter und Schriftsteller, deren Vorläufer und Bahnbrecher sich nun zeigen, organisch mit dem Leben der Nation verbunden sind.

Pfadfinder

Börne

Pfadfindend gingen in der Literatur dieser Generation zwei Kritiker voran: Börne und Menzel. Börne wandelte beharrlich und unabhängig bis zu Ende

den einmal von ihm eingeschlagenen Weg. Menzel dagegen hielt in seiner vorschreitenden Entwicklung zur größten Überraschung plötzlich inne und ward aus einem Pfadfinder zu einem Gegner der jungen Generation.

Löw Baruch, wie Börne mit seinem eigentlichen Namen hieß, ward 1786 in der finstern Judengasse in Frankfurt am Main geboren. Er wuchs noch im engsten Zwang des Ghetto auf. Durch seine Abstammung aus einer jüdischen Patrizierfamilie war er materieller Lebenssorgen enthoben. Früh zeigte sich eine erstaunliche Beweglichkeit des Geistes und Schärfe des Urteils. Zu seiner Ausbildung kam Löw Baruch 1802 in das Haus des berühmten Arztes und Philosophen Markus Herz in Berlin. Herz war in seiner Jugend noch mit G. E. Lessing bekannt gewesen; der Geist der Aufklärungszeit wehte in seinem Haus. In die achtunddreißigjährige Gattin dieses Mannes, Henriette Herz, verliebte sich der siebzehnjährige Hochschüler mit leidenschaftlicher Glut. Die schöne und bedeutende Frau wußte jedoch in ihm die gefährliche Neigung zu überwinden. Er studierte in Halle, dann in Heidelberg und Gießen. Erst unter napoleonischer Herrschaft, die den Juden Staatsbürgerrechte verlieh, war eine freiere Berufswahl möglich. Dr. Baruch, den es heimlich schon zum freien schriftstellerischen Schaffen zog, erhielt in seiner Vaterstadt, doch erst nach dreijähriger Bewerbung, ein kleines Amt als Polizeiaktuar. Körperlich zu schwach, um an dem Kampf gegen Napoleon teilzunehmen, trat er als Schriftsteller für die Sache der Freiheit ein. Der vaterländische Zug hat ihn, im Unterschied von Heine, auch in der Zeit, da er fern von Deutschland lebte, nie verlassen. Als die Republik Frankfurt 1815 wieder aufgerichtet wurde, entriß der Rat den Juden die verliehenen politischen Rechte und auch Baruch verlor sein Amt. In seinem Rechtsgefühl gekränkt, wehrte er sich mit Zähigkeit und Geschick dagegen und setzte seine gesetzliche Pensionierung durch.

Ein neuer Abschnitt seines Lebens begann 1818. In diesem Jahr trat er zum Christentum über und wechselte seinen Namen. Er nannte sich von nun an Ludwig Börne. Seine Absicht war, als Schriftsteller zu wirken und als Herausgeber einer Zeitung den Kampf gegen die freiheitfeindlichen Bestrebungen in politischer und sozialer Richtung zu führen. Er gab drei Jahre hindurch die Wage (1818 bis 1821) heraus, eine Zeitschrift für Bürgerleben, Wissenschaft und Kunst, die mit rücksichtsloser Offenheit alle Schäden geißeln sollte. Um dieselbe Zeit lernte er Jeanette Wohl kennen, die ich bei den hervorragenden Frauen der Zeit etwas näher behandeln will, und die mit innigster Freundschaft und feinstem Verständnis, ohne in Liebe mit Börne verbunden zu sein, ihn zum Schaffen anregte und für seine Bedürfnisse sorgte. Im Jahr 1819 und später 1822 bis 1824 lebte Börne in Paris, 1830 übersiedelte er dauernd dorthin, um eine Zufluchtsstätte des freien Worts zu haben. Von Paris aus schrieb er die Pariser Briefe, nicht für eine Zeitung, sondern für seine Freundin Jeanette Wohl. Als die Briefe in Buchausgabe erschienen, erregten sie das größte Aufsehen. Mit Heine und Menzel geriet Börne in Paris in literarische Fehden. 1837 starb Börne; er liegt auf dem Friedhof Pere Lachaise begraben. Als sich über ihm das Grab geschlossen hatte, gab Heine das rachsüchtige Buch: Heinrich Heine über L. Börne 1840 heraus.

Größere Schriften: Briefe aus Paris, erster Band 1831, zweiter Band 1833, dritter Band 1834. Dramaturgische Blätter 1839. Menzel, der Franzosenfresser 1837.
Kleinere Schriften: Monographie der deutschen Postschnecke 1821. Der Eßkünstler 1822. Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden 1823. Denkrede auf Jean Paul 1825. Der Narr im weißen Schwan oder Die deutschen Zeitungen. Allerhöchstdieselben.
Zeitschriften: Die Wage 1818 bis 1821. Zeitschwingen 1819.

Börne war ein meisterhafter Prosaiker: Zeitungsschreiber, Kritiker, politischer Schriftsteller, Satiriker, nur künstlerisch schöpferische Anlage war in ihm nicht vorhanden. Börne faßte alles vom Standpunkt des Charakters und der politischen Gesinnung auf. Das Bedeutsame seiner Erscheinung lag darin, daß er in einer dumpfen Zeit, als die Besten schwiegen, mit unerhörter Kühnheit über die politischen und literarischen Ereignisse des Tages schrieb und so das Interesse von rein ästhetischen Dingen energisch auf die Wirklichkeit, auf die Charaktere

und Kämpfe der Gegenwart lenkte. Nach den weltflüchtigen Fantasien der Romantiker, die zuletzt auf leere Spielerei hinausgelaufen waren, wirkte es wunderbar, einen Mann von dem Geist und der satirischen Schärfe Börnes so klar und so feurig beredt von Politik und sozialen Fragen reden zu hören. Börne tat dies mit göttlicher Grobheit und einer ungöttlichen Grausamkeit. Indem er die Deutschen rücksichtslos aufrüttelte, vollführte er eine für diese Zeit notwendige und wichtige Aufgabe.

Es lassen sich drei Abschnitte in Börnes schriftstellerischem Schaffen unterscheiden. Bis 1817 war Börne ein gutgläubiger, hoffnungsvoller Anhänger der Regierungen, doch bediente er sich schon damals der Zeitungsschriftstellerei als eines Mittels zur Bewegung der Politik und der Kunst. Von 1818 bis 1830 entfaltete sich sein glänzendes Talent zur Blüte; nach 1830 ward Börnes Satire bittrer, seine Kritik schärfer, seine Gerechtigkeit aber blieb stets die nämliche. Es lag etwas Lessingsches in ihm — Lessing und Jean Paul hatten am stärksten auf ihn eingewirkt — die Klarheit, die strenge Sachlichkeit, die dramatische Lebendigkeit, das fast leidenschaftliche Gerechtigkeitsbedürfnis waren hierher ebenso gut wie seine Rücksichtslosigkeit und sein Wahrheitsmut zu rechnen. „Was ich geschrieben, wurde mir von meinem Herzen vorgesagt. Ich mußte.“ „Meine Gesinnung kann und werde ich nie, um keinen Preis ändern. Gesetzt aber auch, ich hätte es gewollt oder gekonnt, so würde ich gerade dadurch allen Einfluß verloren haben.“ „Ich bin kein Zuckerbäcker, sondern ein Apotheker.“ Seine schriftstellerische Aufgabe erfaßte Börne im Sinn einer hohen Sendung. „Ich strebe nicht nach dem Ruhme eines guten Schriftstellers. Meine Nation hat mir ein heiliges Amt aufgetragen, das ich verrichte, so gut ich kann.“ Zu Deutschland zog ihn aufrichtige Begeisterung hin. Seinen Spott gegen deutsche Fürsten, Staatsmänner, Philister und Poeten hat man mit Recht eine zurückgetretene Liebe zum Vaterland genannt. „Wenn ein Volk noch nicht verloren ist . . . dann züchtige man durch bittre Strafrede, durch beißenden Spott, durch schneidende Verachtung die Trägheit und die Selbstsucht und reize sie, wenn auch zu nichts besserem, doch wenigstens zum Hasse und zur Erbitterung gegen den Erinnerer selbst, als doch auch einer kräftigen Regung an.“ Börne war einer der bedeutendsten Theaterkritiker, einer der frühesten Bahnbrecher des Journalismus, ein unabhängiger und freisinniger Mann. „Käme ein Gott zu mir und spräche: ich will dich in einen Franzosen umwandeln mit all deinen Gedanken und Gefühlen, mit all deinen Erinnerungen und Hoffnungen, ich würde ihm antworten: ich danke, Herrgott; ich will ein Deutscher bleiben, mit all seinen Mängeln und Auswüchsen.“

Menzel

Ein Vorkämpfer der jungen Generation war, wie schon hervorgehoben, anfangs auch Wolfgang Menzel, geboren 1798 in Waldenburg in Schlesien. Er lebte zuerst in der Schweiz, da er als Burschenschafter Verfolgungen zu fürchten hatte, übersiedelte 1825 nach Württemberg und ist dort bis an seinen Tod 1873 geblieben. In seiner Jugend war Menzel ein Anhänger des „Teutschtums“ und der Romantik. Das „Odinsvolk“ groß und mächtig zu sehen, war sein Lieblingstraum bis ans Ende seiner Tage. Wie G. G. Gervinus wollte

auch Menzel ein politisch handelndes Volk aus den Deutschen machen. Das politische Streben erklärt auch seine Parteistellung in der Literatur. Er trat für Schiller, Arndt, Jean Paul und Tieck ein, weil diese in ihren Werken „Vorbilder der Kraft und des tätigen Lebens" seien, eine Behauptung, die freilich auf Tieck und Jean Paul nur wenig zutraf. Goethen haßte und bekämpfte Menzel, weil er in dem Olympier einen Genießer und mehr noch einen unpatriotischen Charakter sah. Menzel stand anfangs auf Seiten Börnes und Gutzkows im Kampf gegen Goethe. Süß und lieblich tönten dem jungen Geschlecht Worte wie diese ins Ohr: „Er (Goethe) hat nur sich selbst zu schildern gebraucht, um die moderne Welt, . . . ihren Wert und Unwert zu schildern. Das Talent des äußern Lebens, die Kunst des Bequemen, Leichten und Feinen und die Virtuosität des Genusses war sein (Goethes) Talisman in der Wirklichkeit und schien ihm auch wieder der würdigste Gegenstand in der Dichtung." „Ich erklärte (von Goethe), ein . . . so viel mit ausländischen Geschmäcken und Formen kokettierender, weibisch eitler Mann, der auch durch seine Beschmeichelung Napoleons bewährte, wie wenig Herz er für sein Vaterland habe, könne und dürfe nicht als einziger Genius der Nation angesehen werden." Im Jahr 1835 trat Menzel gegen Gutzkow mit einem heftigen Angriff im Stuttgarter Literaturblatt auf, obschon er Gutzkow jahrelang beschützt hatte. Menzel bestimmten dazu, scheint es, persönliche Gründe. Er fürchtete von einem Zeitungsunternehmen Gutzkows Wettbewerb für sein eigenes Blatt. In heftigsten Worten rief er gegen Gutzkow, Heine, Laube, Wienbarg und Mundt die Regierungen an. Die Schmach des „Denunzianten" ist auf ihm haften geblieben. „Hatten jene Schriftsteller sich gegen das Gesetz vergangen, so stand es einem Schriftsteller, der keineswegs zu den Zahmen gehörte, wahrlich schlecht an, nach der Polizei zu rufen; am wenigsten, wenn er zugleich sein geschäftliches Interesse förderte." (Richard M. Meyer.) Immer stärker näherte sich W. Menzel nach 1840 den Anhängern des Alten und bekämpfte bis in seine letzten Lebensjahre den Liberalismus auf das heftigste. Hauptschriften: Deutsche Literatur 1827 und 1836. Geschichte der deutschen Dichtung 1856. Denkwürdigkeiten 1877.

Die Frauen der Zeit

An dieser Stelle wollen wir der wichtigsten Frauengestalten der Literatur der folgenden Jahre gedenken.

Rahel Levin muß als die älteste und bedeutendste hier an der Spitze genannt werden. Sie wurde 1771 in Berlin als Tochter eines reichen jüdischen Geschäftsmannes geboren. Nach der Taufe nahm sie den Namen Friederike Robert an, blieb aber ihren Freunden immer die „Rahel." Schon im Hause ihres Vaters hatten ausgesuchte Kreise der Berliner Gesellschaft bei ihr verkehrt. Sie zeigte einen frühentwickelten, behenden Geist, war befreundet mit Dorothea Schlegel und den Romantikern, gehörte mit ihren Anschauungen aber mehr in den Kreis Mendelssohns, Lessings und der Aufklärung. Rahels Einfluß auf die Literatur war durch ihren ausgedehnten Briefwechsel und durch ihren literarischen Salon begründet. Zweiundzwanzig Jahre war dieser Salon ein geistiger Mittelpunkt Berlins. Rahel hatte zuerst zu dem Grafen Karl von Finckenstein, dann zu einem Spanier d'Urquijo Liebesneigung empfunden. Doch erst als Dreiundvierzigjährige heiratete sie 1814 den preußischen Diplomaten Varnhagen von Ense, der vierzehn Jahre jünger als sie war. Goethe nannte ihn eine „sondernde, suchende, trennende und mitteilende Natur." In der Galerie von Bildnissen, in seinen Denkwürdigkeiten und in den nach seinem Tod herausgegebenen Tagebüchern hat Varnhagen

das Wesen seiner von ihm stets gleich bewunderten Frau geschildert. Ein lebendiges Bildchen von Rahel und Varnhagen entwirft Therese Devrient in ihren Jugenderinnerungen. Sie erzählt: „An Rahel liebte ich den tiefen, ausdrucksvollen Blick ihrer Augen und den wohltuenden Ton ihrer Stimme. Die Wirtschaft aber, die ihr Mann mit ihr machte, widerte mich an. Oft wenn wir im großen Gartensaale bei Mendelssohns munter plaudernd mit der Arbeit saßen, meldete der Diener Herrn und Frau von Varnhagen; dann tat sich die Tür auf, und Herr von Varnhagen trat groß und vornehm herein, die kleine, breite, mühsam gehende Frau feierlich am Arme führend. Zwischen den Fingerspitzen trug er zierlich ein buntgesticktes Kissen. Der Diener mit zwei andern lief voraus und schob einen Lehnstuhl zurecht. Herr von Varnhagen ließ seine Gattin, die auf dem Wege dahin freundlich grüßte, in den Sessel nieder, nahm dem Diener die Kissen ab, schob eines unter ihre Füße und legte das andere hinter ihren Rücken. Ein liebevoller Blick von ihr lohnte seine Bemühung. Dann trat der verehrerische Gatte hinter ihren Stuhl und zog leise sein Taschenbuch hervor, um jede ihrer Reden gleich aufzuschreiben. Als das Gespräch mit andern ihn einmal von der Stelle fortgelockt hatte, und er in ihrer Nähe sprechen und lachen hörte, stürmte er eiligst herzu mit dem Rufe: „Was hat sie gesagt? Was hat Rahel gesagt?" — Im Hause Rahels verkehrten von jüngeren Dichtern Heine, „der hier die ersten Weihen als Dichter und die feinere Schulung seines Geistes erhielt", Börne, Fürst Pückler und Chamisso; außerdem aber auch Schlegel, Humboldt, Schelling, Schleiermacher. Der Rahelsche Salon 1819 bis 1833 war ein Hort der Aufklärung inmitten des Treibens der ausklingenden süßlichen Romantik. Ihr Gatte gab nach ihrem Tode das Buch heraus: Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Zwei der männlichsten Naturen, Immermann und Hebbel, machten gegen den Rahelkultus Front. Ihr Stil war zerrissen, gesucht, zwischen Wahr und Falsch geistreich schillernd und ohne Gestaltungskraft.

B e t t i n a, geboren 1785, gestorben 1859, die Tochter von Goethes Freundin Maximiliane Brentano, die Enkelin von Sofie Laroche, der aus Wahrheit und Dichtung bekannten Schriftstellerin und Freundin Wielands, gehörte ebenfalls zu den merkwürdigsten Frauen der Zeit. In ihr pulsierte das ungestüme Brentanoblut. „Meine Seele ist eine leidenschaftliche Tänzerin, sie springt herum nach einer inneren Tanzmusik, die nur ich höre und die anderen nicht." Bettina wuchs teils im Kloster, teils bei der Großmutter in Offenbach zur Freiheit und Offenheit, zur Kühnheit des Denkens, Fühlens und Bekennens heran. Mit Frau Rat, der Mutter Goethes, war sie in Frankfurt befreundet, und bei Bettinas Lebhaftigkeit und ihrem Jugendfrohsinn ward die alte Frau Aja wieder jung. Für Goethe hegte Bettina schon von früh auf eine glühende Schwärmerei. Sie schien eine zum Leben erweckte Mignon zu sein. Mit einer Empfehlung Wielands ausgerüstet, war Bettina 1807 endlich in Goethes ersehnte Nähe nach Weimar gekommen. Sie schrieb ihm aus Frankfurt, aus den Orten am Rhein Briefe voll überquellender Hingabe, voll Begeisterungs- und Liebefähigkeit. Goethe, obschon von ihrer Persönlichkeit nicht unsympathisch berührt, erwiderte ihre Briefe mit Zurückhaltung und nicht ohne Zwang; ihre Liebe, die schließlich auch mehr dem Goethe ihrer Fantasie als dem Geheimen Rate von Goethe galt, erwiderte er nicht. 1811 brach Goethe die Beziehungen zu Bettina ab, trotzdem blieb sie eine Trägerin des Goethekultus. Sie reichte, als sie die Enttäuschung mit Goethe verwunden hatte, dem schönen, edlen, starken Achim von Arnim die Hand. Mit den Humboldts und Grimms war sie, die bis an ihr Ende ein glühendes Lebensgefühl erfüllte, befreundet. Vier Werke erhalten das Andenken an sie auch heute noch lebendig. Goethes Briefwechsel mit einem Kinde 1835 wurde lange für buchstabentreu und echt gehalten. Dann sah man darin ein bloßes Erzeugnis von Bettinas Fantasie. Beides ist nicht richtig. Aus dem Nachlaß Goethes waren Bettina die Briefe zurückgesandt worden, die sie an ihn geschrieben hatte. Dies veranlaßte sie zur Bearbeitung und Ausschmückung der Briefe. Einzelne Teile des Briefwechsels bestehen aus aufgelösten Goetheschen Sonetten. Der Briefwechsel mit einem Kinde ist somit keine Fälschung, sondern eine Dichtung, die auf echtem Material beruht. „Sie spielte das Kind, und war es, weil sie's spielte." Ein anderes Werk: Dies Buch gehört dem König, 1843 unter Friedrich Wilhelm dem Vierten erschienen, war sozialpolitischen Inhalts, ein kühnes für Bettinas Stellung bezeichnendes Werk. Zwei andere Werke: Die Günderode 1840 und Clemens Brentanos Frühlingskranz 1843 waren literarisch-biographischen Inhalts, erfüllt von der Lebhaftigkeit und Steigerungsfähigkeit ihrer Natur und bedeutend durch einen an Goethe mahnenden Sinn für die Persönlichkeit.

Die dritte bedeutende Frau dieser Generation, J e a n e t t e W o h l, bietet gleichfalls ein interessantes Bild. Sie war Jüdin, in erster Ehe, zweiundzwanzigjährig, mit einem

Mann namens Oppenheim oder Otten vermählt. Da sie sich mit ihm unglücklich fühlte, bestand sie auf der Scheidung. Jeanette zeigte dabei ihre ganze Energie, ihre Unabhängigkeit vom Urteil der Welt und ihre uneigennützige Gesinnung. Sie kehrte zur Mutter zurück, lernte den um drei Jahre jüngeren Dr. Börne in Frankfurt kennen, dem sie die beste und aufopferndste Freundin wurde. In den ersten Jahren mischte sich wohl Liebe ein, dann wich diese Empfindung später ganz der Freundschaft. Sie vermählte sich mit einem von ihr hochgeachteten Mann, Salomon Strauß; mit ihm teilte sie sich in die Sorge für ihren Freund, den „Doktor." Ein wundersames, doch durchaus reines, edles Verhältnis. In Spott und Liebe, Neckerei und Begeisterung trieb sie Börne zu schriftstellerischem Schaffen. An sie sind die Pariser Briefe Börnes gerichtet. Börne lebte in Paris im Haus ihres Gatten; Jeanette überlebte Börne um viele Jahre.

Charlotte Stieglitz, geborene Willhöft, zeigte krankhafte Züge in ihrem Wesen. Sie war 1806 in Hamburg geboren und hatte in Leipzig eine zweite Heimat gefunden. Sie war schon als junges Mädchen krankhaft überspannt. „Wie ein Kind vom Vaterhause, so träumte sie vom Jenseits, nach dessen fernblinkenden Sternen sie verlangte und unter heißen Tränen hatte sie wunderbare Gedanken über den Tod und die Zukunft." Poesie und Musik waren ihre Lieblingskünste. 1828 ward sie die Gattin des Dichters Heinrich Stieglitz (1803 bis 1849), der u. a. Lieder zum Besten der Griechen sowie Bilder des Orientes geschrieben hatte und gleich zahlreichen anderen Zeitgenossen unter dem Bewußtsein litt, Großes im Geiste zu tragen, ohne es verkörpern zu können. Im Alter von 28 Jahren gab sich Charlotte, eine feinsinnige, im ästhetischen Leben, in den Salons der Rahel, in weicher Gefühlsschwelgerei aufgehende Natur, mit einem Dolche den Tod (1834 in Berlin). Charlottens Selbstmord erregte ungeheures Aufsehen. Seine wahren Motive sind nicht ganz zu erhellen, doch spielte der grauenhaft eitle, überreizte Wunsch hinein, in dem Gatten durch ihren freigewählten Tod ein großes überwältigendes Schmerzgefühl zu erwecken, das er in großen, aufs tiefste ergreifenden Dichtungen austönen lassen sollte, um so der Messias der neuen Poesie zu werden. Charlotte sagte einmal ihrem schwarzlockigen Gatten: „Würde ich mit einem Schlage dir entrissen, wie vom Blitze getroffen, da erhöbest du dich über deinen Schmerz und erstarktest." In ihrem Abschiedsbriefe schrieb sie: „Unglücklicher konntest du nicht werden, Vielgeliebter! Wohl aber glücklicher im wahrhaften Unglück! In dem Unglücklichsein liegt oft ein wunderbarer Segen . . . Es wird besser mit dir werden, viel besser jetzt . . . ich fühle es, ohne Worte dafür zu haben . . . Grüße alle, die ich liebte und die mich wiederliebten! Bis in alle Ewigkeit! Zeige dich nicht schwach, sei ruhig und stark und groß!" Es bedarf kaum der Versicherung, daß dieser Selbstmord ohne Wirkung auf Heinrich Stieglitz und sein schlaffes Talent geblieben ist.

Die Vorläufer

Platen

An der Grenzscheide zweier Generationen steht Platen. Man hat ihn zu den klassizistischen Dichtern gezählt und ihn lange Zeit nur seiner Formvollendung wegen bewundert und nachgeahmt. Er begann in seiner Jugend als Romantiker, sagte sich in der Verhängnisvollen Gabel 1826 von der Romantik los und strebte äußerlich klassischen Idealen zu. Aber Platen war bereits stark satirisch und politisch gefärbt, er war ein Vorläufer des Weltschmerzes; nur fand er für das Neue, das ihn bewegte, bloß die vergangene Formensprache des Klassizismus, die gar nicht geeignet war, die Stimmungen um 1830 auszudrücken. So entsteht die zwiespältige, gebrochene Poesie Platens, die niemand recht erwärmen kann. Platens Entwicklung zeigt das Ungenügen mit der Gegenwart, das unruhige Suchen, die Unsicherheit der eigenen Lebensführung.

Graf August Platen-Hallermünde stammte aus einer in Hannover ansässigen Adelsfamilie. Er wurde 1796 in Ansbach geboren. Sein Vater war dort Oberforstmeister; die

Mutter war die Tochter des ansbachischen Oberhofmarschalls. Die Familie gehörte zum armen Adel. Die Erziehung des Knaben war einfach; auf den Adel legte Platen niemals Gewicht, auch den Grafentitel führte er später nicht. Im Jahr 1806 kam Platen nach München ins Kadettenkorps. Mit Widerwillen hielt er dort mehrere Jahre aus. Der Versuch mißlang, den verschlossenen, scheuen, eigenwilligen Knaben durch harte Strafen zum Soldaten zu erziehen. Nur die Kameradschaft erleichterte ihm das verhaßte Leben. 1810 trat er in das königliche Pagenkorps ein. Er fühlte sich jetzt wohler, war freier, dichtete, verbarg aber das Geschriebene. Sein Lieblingswunsch war, in die weite Welt gehen und studieren zu können. 1814 wurde er Leutnant in einem Münchner Regiment. Um sich sah er die zügelloseste Unsittlichkeit. Eine Jugendneigung, die einzige zu einem weiblichen Wesen, zu einer Marquise von Boissefon, schwand rasch dahin. Der Feldzug 1815 brachte für ihn nur eintönige Märsche. Für den Soldatenstand war er nicht geeignet; er empfand eine nagende Unzufriedenheit mit sich selbst, war sehr vielgeschäftig, trieb weitausgebreitete, doch zerstreute Studien und wechselte in seinen Stimmungen zwischen Selbstüberhebung und tiefster Selbstverachtung. 1818 wurde dem Leutnant von Platen gestattet, die Universität zu besuchen. Er studierte von 1818 bis 1822 in Würzburg und Erlangen. Er trieb Naturwissenschaften, Philosophie und Sprachstudien und häufte ein unzusammenhängendes Wissen in den klassischen, den modernen und den morgenländischen Sprachen auf. In Erlangen kräftigte namentlich der romantische Philosoph Schelling sein Vertrauen auf sein poetisches Talent. Der Gedanke an die Übernahme eines Amtes weckte in Platen heftigen Widerwillen. Als Bibliothekar blieb er zunächst noch einige Jahre in Erlangen. 1824 hatte er Venedig besucht und konnte sich von der Stadt kaum wieder losreißen. 1826 erteilte ihm König Ludwig der Erste Urlaub mit der Befugnis, in Italien zu leben. Platen ging über die Alpen mit dem Entschluß, nicht wiederzukehren. Er lebte hauptsächlich in Süditalien. Auch in dieser Umgebung blieb der Dichter mit mancherlei kleinen literarischen Zänkereien in Deutschland verknüpft. Goethe sagte: „Daß Platen in der großen Umgebung von Neapel und Rom die Erbärmlichkeiten der deutschen Literatur nicht vergessen kann, ist einem so hohen Talent gar nicht zu verzeihen." So glühend sich Platen nach Italien gesehnt hatte, er fühlte sich auch dort nicht wohl. Nach sechsjährigem Aufenthalt kehrte er 1832 nach des Vaters Tode nach Deutschland zurück. 1833 ging er wieder nach Italien. 1834 betrat er zum letzten Mal deutschen Boden. 1835 vertrieb ihn die Furcht vor der Cholera von Neapel nach Palermo, von da nach Syrakus. Hier starb er an einem Fieber und wurde im Park einer am Meer gelegenen Villa beerdigt.

Jugendwerke und Entwürfe 1812 bis 1818: Gustav Wasa, Arthur von Savoyen, Odoaker (Epen); Charlotte Corday, Konradin, Horatius, Berenice, Die Tochter des Kadmus, Der Hochzeitsgast (Dramen).

Gaselen 1821. Neue Gaselen 1823.

Lustspiele: Der gläserne Pantoffel, 1823 gedichtet, Berengar 1824, Der Schatz des Rhampsinit 1824, Der Turm mit sieben Pforten 1825, Die verhängnisvolle Gabel, 1826 erschienen, Der romantische Ödipus, 1829 erschienen.

Schauspiele: Treue um Treue, 1825 gedichtet, Die Liga von Cambrai, 1833 erschienen.

Gedichte 1828 und 1834.

Epos: Die Abassiden 1835.

Einzelne Balladen: Der Pilgrim vor St. Just 1818 (Nacht ist's und Stürme sausen für und für), Das Grab im Busento 1820 (Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder), Colombos Geist 1818 (Durch die Fluten bahnte), Der Tod des Carus (Mutig stand an Persiens Grenzen Roms erprobtes Heer im Feld), Harmosan (Schon war gesunken in den Staub der Sassaniden alter Thron), Klagelied Kaiser Ottos des Dritten 1833 (O Erde nimm den Müden, den Lebensmüden auf).

Einzelne lyrische Gedichte. Laß tief in dir mich lesen. Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht, und fühlte mich fürder gezogen. Frühlingslied (Süß ist der Schlaf am Morgen nach durchgeweinter Nacht), Ode an König Ludwig den Ersten, Sonette an Venedig, Festgesänge, Polenlieder.

Einzelne Idyllen: Das Fischermädchen in Burano 1833; Die Fischer auf Capri 1827; Amalfi.

Epigramme 1834.

Tagebücher, 1896 und 1900 vollständig erschienen.

Platens Anfänge mochten sein Dichtertum noch so deutlich künden, sie waren derart fremdartig und künstlich in der Form, daß der Dichter zum Herzen des deutschen Volkes nicht dringen konnte. Platen trat 1821 mit Gaselen im Stil des persischen Dichters Hafis hervor, wie wir deren bei Rückert schon kennen gelernt haben. Die Schönheit der Form der Platenschen Gaselen wurde nur von den Orientalisten verstanden. Vermischte Schriften, die Platen dann folgen ließ, enthielten zumeist ältere Dichtungen, über die er selbst hinausgewachsen war. Neue Gaselen zeigten, daß sein Formtalent sich noch höher entwickelt und daß seine Poesie an innerem Gehalt gewonnen hatte; doch in breitere Schichten drang er auch mit diesen Dichtungen nicht. Mit einer Energie, die selbst vor dem Schwersten nicht zurückschreckt, ging er in Erlangen, wo er kaum eine wandernde Schauspieltruppe sehen konnte, an die Abfassung von Dramen. Platen wollte gleichsam aus literarischem Vorsatz eine Reihe von Dramen schaffen, die unserer Bühne das geben könnten, was ihr nach Platens Ansicht seit Schiller fehlte. Von 1823 bis 1825 sehen wir Platen ganz mit dramatischen Plänen beschäftigt. Doch nicht aus literarischem Vorsatz, und sei es der höchste und edelste, sondern allein aus der Fülle des Erlebten, läßt sich ein Drama oder überhaupt ein Kunstwerk schaffen. Die Dramen Platens blieben Buchliteratur, unwirksam und unlebendig. Grollend warf Platen der Zeit den Fehdehandschuh in zwei satirischen Literaturkomödien hin, wie sie seit Tiecks Vorgang beliebt waren. Die erste dieser Komödien, Die verhängnisvolle Gabel, wollte ein Bild der gesamten literarischen Torheiten geben, die damals im Schwange waren; sie war voll Spott gegen die Schicksalstragödien von Müllner, Houwald u. a. Noch niemals war ein satirisches Werk von so hoher metrischer Vollendung gedichtet worden. Indem Platen durch seine verneinende Kritik den Verfall der deutschen Bühne und dessen Ursachen unbarmherzig aufdeckte, gab er auch das seiner Meinung nach einzige Mittel zur Besserung an und verkündete es im Tone priesterlicher Altklugheit: Rückkehr zum Klassizismus und zur „idealen" Kunst. Interessanter als Werk der Übergangszeit war noch die andere Satire: Der romantische Ödipus. Verspottet wurde darin Immermann unter dem Namen Nimmermann. Wohl hatte Immermann den Grafen Platen in einigen Epigrammen angegriffen, aber der romantische Ödipus war entstanden, ehe Platen von diesen kleinen Häkeleien Kenntnis erhalten hatte; die Literatursatire Platens war also kein Werk kleinlicher Rachsucht, desto mehr aber ein Beweis von seiner Unreife und voreiligen Selbstüberhebung. Denn Platen kannte Immermann, den er so grausam verspottete, gar nicht, am wenigsten aber kannte er Immermanns wahrhaft reife Werke. Platen irrte sich infolgedessen gründlich. Immermann wird uns in dem satirischen Gedichte gezeigt, wie ihn die Haidschnucken anbeten und das Publikum ihn besucht, während er einen Ödipus dichtet, d. h. so wie nach Platens Auffassung die Romantiker den Stoff aus dem Altertum behandelt hätten. Nun war Immermann (1829) gar kein Romantiker mehr, er war es jedenfalls in keinem höheren Grade, als es Platen damals selbst noch war. Der Schlag gegen Immermann war deshalb verfehlt, doch knüpften sich noch ärgere Verwicklungen daran. Im romantischen Ödipus hatte Platen auch Heine angegriffen und ihn den „herrlichen Petrark des Lauberhüttenfestes, der Menschen Allerunverschämtesten" genannt. Platens gehässige persönliche Angriffe waren

nicht zu billigen; doch überstieg das, was Heine darauf antwortete (in den Bädern von Lucca) an Gemeinheit und Roheit tatsächlich jegliches Maß. Heine beschuldigte Platen unter allen möglichen Schmähungen (armer Adliger, Pfaffen- und Aristokratenknecht) widernatürlicher Neigungen. Vergebens hat Heine seinem Gegner ein sittliches Brandmal aufzudrücken gesucht, er hat es sich nur selbst auf die Stirne gebrannt. Denn Platen war im letzten Grunde eine edle, vornehme und reine Natur. Für seine Naturanlage, daß in ihm eine weibliche Seele in einem männlichen Körper lebte, konnte er nicht; aber er kämpfte, wie wir aus seinen Tagebüchern wissen, mit der ganzen Macht seiner sittlichen Persönlichkeit dagegen an. In diesem Kampfe vereinsamte Platen, verbitterte und schonte schließlich weder die Nächststehenden noch sein eigenes Vaterland. Was er aber gelitten, und wie vornehm und wahrheitsliebend seine Seele gewesen, wissen wir erst, seit seine Tagebücher vollständig veröffentlicht sind. „O wer du auch seist", so redet Platen den Leser seiner Tagebücher an, „wer du auch seist, dem einst vielleicht diese Blätter in die Hände fallen, klage um mich, weine mit mir, glaube mit mir, daß ich unaussprechlich gelitten habe." Platen begann diese Tagebücher im Jahr 1813, als er ein sechzehnjähriger Page war. Bis wenige Wochen vor seinem Tode führte er sie weiter. Sie bilden eine fortlaufende Geschichte seiner Empfindungen. Im Jahr 1834, vor seiner letzten Reise nach Italien, ließ Platen die Tagebücher in der Verwahrung seines Freundes Dr. Pfeufer in München zurück. Er nahm den letzten (den 18.) Band seiner Aufzeichnungen nach Italien mit, wo er in Syrakus 1835 die letzten Eintragungen machte. Nach Platens Tode blieben die Tagebücher geheim. Zwanzig Jahre später trat eine trockene, verstümmelte Bearbeitung der Tagebücher an die Öffentlichkeit. 1896 und 1900 erschien die vollständige Ausgabe der Platenschen Tagebücher, die erst das wahre Verständnis des Dichters erschließen.

Platens wertvollste dichterische Leistungen sind die Balladen mit ihrem geschichtlichen Weitblick, mit ihrer starken Anschaulichkeit. Platens Oden sind in kunstvollen klassischen Versmaßen geschrieben; noch kunstvoller (gekünstelter) sind die Hymnen im Stil des Pindar. Sie sind kaum mehr als glänzend gelungene metrische Übungen, von ihnen, aber auch n u r von ihnen gilt das Wort, das man mit Unrecht von Platen im allgemeinen behauptet hat: marmorglatt, aber auch marmorkalt. Nachfolge haben die Oden nicht gefunden. Wohl aber wurde, zwar nicht unmittelbar, aber von der nach 1850 auftretenden dritten Generation, die sprachliche Vollendung, die Platen eigen ist, zum Vorbild erkoren. Die sogenannten Plateniden, meist schwache Poeten, strebten wie ihr Meister den strengen Wechsel von kurzen und langen Silben durchzuführen. Wir werden gar bald sehen, wie Heine ein anderes metrisches Grundgesetz vertritt, das mehr dem Wesen der deutschen Sprache angemessen ist als das Platensche. Platen opferte der äußeren Form zuviel von dem inneren Gehalt; ihn den leidenschaftlichsten deutschen Dichter zu nennen, wie man dies getan hat, geht nicht an. Sein Verdienst war als Vorläufer mehr negativ: er verneinte die Romantik und die Schicksalsdichtung, er bekämpfte die Kleinlichkeit und Trivialität und wollte die Lyrik aus der Verschwommenheit der romantischen Periode zu festeren Gestaltungen führen. Er verschmähte trotz seiner klassischen Form zeitgemäße und politische

Stoffe nicht. Nicht ganz mit Unrecht nannte sich Platen deshalb der Dichtung Winkelried.

Chamisso

Jugendzeit und Militärjahre. Als Sproß eines alten französischen Grafengeschlechtes erblickte Adalbert von Chamisso 1781 das Licht der Welt auf dem väterlichen Schlosse Boncourt in der Champagne. Infolge der Revolution flüchtete die Familie 1790 nach Deutschland, indessen Schloß Boncourt zerstört und dem Erdboden gleichgemacht wurde. Chamisso sah sich in den dürftigsten Verhältnissen, er diente erst als Page am preußischen Hof und dann als Offizier in der Armee. Frühzeitig begann er zu dichten, erst französisch (bis 1801), später deutsch, daneben widmete er sich literarischen Studien. In Berlin kam er 1799 in Berührung mit den Romantikern. Mit jungen Gesinnungsgenossen bildete er den Polarsternbund, der den Ideen Schlegel-Tiecks huldigte und für Goethe schwärmte. Mit Varnhagen gab Chamisso einen Musenalmanach 1804 bis 1806 heraus, den „grünen" Almanach, eine Fortsetzung des rasch eingegangenen Schlegel-Tieckschen Unternehmens. Trotz dieser Beziehungen zeigten Chamissos früheste Dichtungen nur wenig den Einfluß der Romantiker. Der Dichter, so sagt sein Biograph O. Walzel von ihm, mußte in den Jahren seines Werdens erst den weiten Weg von der französischen Bildung der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts über Klopstock, Goethe, Schiller zur Romantik zurücklegen. Infolgedessen konnte von sofortiger nachhaltiger Befruchtung durch die Romantik nicht die Rede sein. Mit eiserner Ausdauer arbeitete Chamisso an seiner geistigen Ausbildung. In den Wachtstuben am Potsdamer und am Brandenburger Tor studierte und dichtete der mit sich selbst unzufriedene junge Leutnant; in harter Arbeit lernte er in wenigen Monaten Griechisch. 1804 schrieb er: „Ich möchte mit Fäusten mich schlagen! ein Kerl von 24 Jahren und nichts getan, nichts erlebt, nichts genossen, nichts erlitten, nichts geworden, nichts erworben, nichts, rein nichts in dieser erbärmlichen, erbärmlichen Welt!" Seine Verwandten kehrten, als es der Konsul Bonaparte erlaubt hatte, nach Frankreich zurück, doch blieb Chamisso in Deutschland. Als der Krieg 1806 ausbrach, geriet der als Franzose geborene junge preußische Offizier in die peinlichste Lage, zumal Napoleon gedroht hatte, jeden Franzosen, der in den Reihen der Gegner fechte, im Fall der Gefangennahme erschießen zu lassen. Obschon Chamisso bei der Übergabe von Hameln gefangen genommen wurde, entrann er diesem Schicksal, da er bereits früher wiederholt seinen Abschied eingereicht hatte. Chamisso war des Militärdienstes nun wohl quitt, aber seine Zukunft war gänzlich unsicher. An Varnhagen schrieb er: „Ich begehre nach Frankreich, dort will ich mich eine Zeit verbergen, bis ich wieder unter Euch mich einfinde, denn ein Deutscher, aber ein freier Deutscher bin ich in meinem Herzen, und bleib' ich auf immerdar."

Wanderjahre. Von 1806 bis 1812 führte er ein unstetes Wanderleben. Längere Zeit verweilte er in der Nähe der Frau von Stael, erst in Chaumont an der Loire, dann in Coppet in der Schweiz. In ihrer Umgebung traf er Wilhelm Schlegel. „Nicht ohne Lachen denke ich an die Zeit zurück, da ich und meine Genossen so unschuldig, verblüfft und schwärmerisch fromm erzitterten bis ins tiefste wonneströmende Herz, wenn nur des Meisters Schatten einen gestreift. Nun schneidet mir der Mann ganz tranquile meine Feder, und am Ende, trotz seiner Zahmheit, seiner ausgezeichneten Artigkeit bin ich der, der am andern am meisten auszusetzen hat." Chamissos Leidenschaft für Frau von Stael ward enttäuscht. In Coppet ward er durch de la Foye mit den Worten auf die Botanik hingewiesen: Wenn man in Coppet sitzt, darf man nicht Englisch, muß man Botanik treiben. „Das war mir anschaulich, ich tat also." Er hatte damit seinen Lebensberuf gefunden. Er studierte zuerst allein, dann von 1812 an auf der Universität in Berlin Naturwissenschaften. Das reife Werk des folgenden Jahres ist die Märchennovelle Peter Schlemihl. Chamisso fühlte sich indessen weder glücklich, noch fand er festen Boden unter seinen Füßen. 1814 schrieb er einem Freund: „Ich welke hin, Blatt für Blatt, und habe keine Frucht angesetzt und treibe kein frisches Reis mehr." Wie eine Befreiung betrachtete er die Aufforderung, an einer Nordpolexpedition teilzunehmen. Das Unternehmen war von dem russischen Kanzler Grafen Romanzoff ausgerüstet worden; Kapitän der Kutterbrigg Rurik war Otto von Kotzebue, der Sohn des Dichters von Menschenhaß und Reue. Chamisso begleitete die Expedition als Naturforscher. Die Reise dauerte von 1815 bis 1818. Man fuhr von Kopenhagen nach Brasilien, Chile, an der einsamen Felseninsel Salas

y Gomez (die Chamisso nie betreten hat) vorbei in die damals fast ganz unbekannte Inselwelt der Südsee, dann nach Kamschatka und durch die Behringsstraße in das Eismeer. Dort kehrte man um und setzte an Stelle der Polarreise eine Weltumsegelung. Durch den Großen und den Indischen Ozean erreichte man das Kap der guten Hoffnung und kehrte an St. Helena vorbei (wo Napoleon noch lebte) nach Europa zurück. Chamisso hat auf der Reise viele wertvolle Beobachtungen gemacht. Eine Weltumsegelung, wie sie Chamisso unternommen, war damals ein außerordentliches Ereignis. Das Reisewerk, in dem er sie schilderte, war von musterhafter Klarheit und Zuverlässigkeit.

Weltwanderers Rast. Nach seiner Rückkehr verheiratete sich Chamisso 1819 mit Antonie Piaste. Er war am Botanischen Garten in Berlin angestellt worden. Der Gelehrte trat in den Jahren bis 1825 ganz ausschließlich hervor. Seinen großen Aufschwung nahm Chamisso erst nach 1825. Er reiste in diesem Jahr nach Paris und hatte die Genugtuung, daß ihm für seine durch die französische Revolution vernichteten Ansprüche 100 000 Franken als Entschädigung ausgezahlt wurden. Erst in der Zeit nach der Pariser Reise ward er der Dichter, als den ihn die Welt kennt. Sehr einflußreich war sein Wirken als Herausgeber des deutschen Musenalmanachs 1833 bis 1838. Unterstützt wurde er von Gustav Schwab, später auch von Gaudy und Geibel. Der Musenalmanach war der Sammelplatz der strebenden Lyriker. Chamisso alterte schnell. 1837 starb seine Gattin, der er Frauenliebe und -leben zugesungen hatte. Im folgenden Jahr starb er selbst in Berlin.

Märchennovelle: Peter Schlemihls wundersame Geschichte 1814.

Gedichte 1831. Ausgabe letzter Hand 1840.

Wissenschaftliches Werk: Reise um die Welt.

Übersetzungen: Berangers Lieder in Auswahl (mit Gaudy) 1838. Das Lied von Thrym (aus dem Isländischen).

Lyrische Gedichtfolgen: Frauenliebe und -leben (neun Gedichte) 1830: Seit ich ihn gesehen, glaub' ich blind zu sein — Er, der Herrlichste von allen — Du Ring an meinem Finger — Süßer Freund, du blickest — An meinem Herzen, an meiner Brust — Nun hast du mir den ersten Schmerz getan, der aber traf. Ferner: Lebenslieder und -bilder (22 Gedichte) 1831.

Lyrische und epische Gedichte: Das Schloß Boncourt 1827 (Ich träum' als Kind mich zurücke), Der Sohn der Witwe (Her zogen die Schwäne mit Kriegsgesang), Die Löwenbraut (Mit der Myrte geschmückt und dem Brautgeschmeid), Die alte Waschfrau 1833 (Du siehst geschäftig bei dem Linnen die Alte dort in weißem Haar), Zweites Lied von der alten Waschfrau 1838, Die Sonne bringt es an den Tag 1827 (Gemächlich in der Werkstatt saß), Das Riesenspielzeug 1831 (Burg Niedeck ist im Elsaß der Sage wohlbekannt).

Humoristische Gedichte: Tragische Geschichte ('s war einer, dem's zu Herzen ging), Kanon (Das ist die Not der schweren Zeit), Böser Markt (Einer kam vom Königsmahle in den Park sich zu bewegen), Der rechte Barbier (Und soll ich nach Philisterart).

Terzinen: Salas y Gomez 1829 (Salas y Gomez raget aus den Fluten des stillen Meeres, ein Felsen kahl und bloß), Die Kreuzschau (Der Pilger, der die Höhen überstiegen), Matteo Falcone (Von wessen Rufe hört man widerhallen), Der Szekler Landtag (Ich will mich für das Faktum nicht verbürgen).

Zeitgedichte: Das Gebet der Witwe. Das Dampfroß. Nachtwächterlied 1826. Der Bettler und sein Hund 1829. Kleidermachermut. Der alte Sänger. Verbrennung der türkischen Flotte bei Tschesme.

Chamissos Entwicklung bietet ein ganz eigentümliches Bild. Zunächst macht er französische Verse, doch ganz dilettantisch, dann durcheilt er bis 1801 mit fabelhafter Geschwindigkeit, was der deutsche Klassizismus geschaffen. Er tritt nun in den Bannkreis der Romantik, aber charakteristisch genug: statt zum Stimmungsvollen drängt es ihn zum Plastischen, statt zum Mittelalterlichen zum Modernen. Das war Chamissos erste Dichterperiode. Von 1812 an widmete er sich ganz der Botanik; die Dichtung stockt von neuem; erst die Ereignisse von 1813 rufen in ihm, dem Deutsch-Franzosen, seine persönlichste Dichtung hervor, die Prosaerzählung Peter Schlemihl. Die Wirkung ist groß, doch Chamisso setzt sein Schaffen zunächst weder in Prosa noch in Versen fort. Die Jahre der Welt-

reise kommen. Zwischen 1815 und 1825 entsteht nur ganz Vereinzeltes. „Erst mit dem Eintritt ins fünfte Jahrzehnt seines Lebens regt sich von neuem der dichterische Trieb. Wenn andere in goldiger Jugendzeit den Lenz für sich singen lassen, so wartet er auf Herbst und Winter. Ihm hat erst das eheliche Glück den Mund geöffnet. Trotz Kindtauf' und Geschäften gelingen ihm jetzt seine schönsten Lieder." 1827 erscheinen (bei der zweiten Ausgabe von Peter Schlemihl) neue lyrische Gedichte. Es folgen in raschem Tempo: Schloß Boncourt, Die Löwenbraut, Salas y Gomez, Frauenliebe und -leben. Chamisso sieht sich mit einem Male bewundert und berühmt. Er konnte mit Recht wie Goethe von sich sagen: Was man sich in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle.

Peter Schlemihl ist Chamissos frühestes Werk von wirklicher Bedeutung. Es entstand, als ihn die Weltereignisse 1813 noch einmal zwischen Deutschland und Frankreich schwanken ließen. Das kleine Werk ist voll persönlichen Bezuges auf den Dichter. Noch das Äußerlichste war, daß Chamisso einmal auf einer Reise all sein Gepäck verloren hatte, so daß ihn Fouqué fragte, ob er nicht auch seinen Schatten verloren habe; auch andere Anspielungen auf Chamissos Gestalt, seine Lieblingsneigungen sind nachweisbar. Doch darf man nicht ohne weiteres Chamisso mit Schlemihl gleichsetzen. Der Dichter sagte mit Recht: „Ich habe meinen Schatten nie verkauft." Was unter dem Schatten zu verstehen ist, kann zweifelhaft sein. Man wird wohl am treffendsten darunter die Ehre verstehen, die Schlemihl um Reichtum verkauft. Die Siebenmeilenstiefel sind eine im Jahr 1813 übrigens prophetische Hindeutung auf Chamissos Weltreise.

Ein armer gutmütiger Geselle, Peter Schlemihl, verkauft einem geheimnisvollen grauen Manne, der alles, was man verlangt, aus der Tasche zaubert, seinen Schatten gegen einen unerschöpflichen Geldsäckel, den einst Fortunatus besessen. Schlemihl wähnt sich glücklich; aber man verspottet ihn überall, als man bemerkt, daß Schlemihl schattenlos ist. All sein Reichtum ist nicht imstande, ihn für das scheinbar so Geringe, das er geopfert hat, zu entschädigen. Die Schattenlosigkeit verbannt ihn aus der Gesellschaft der Menschen; er wird um die Liebe eines herrlichen Mädchens betrogen. Der Graue bietet ihm den Schatten auch wieder an, wenn Schlemihl ihm die Seele verschreibe. Da gehen dem wackeren Schlemihl die Augen auf, mit wem er den Pakt geschlossen hat. Schlemihl weist den „Grauen" zurück und wirft den Glückssäckel in eine tiefe Bergschlucht; er erhält den Schatten allerdings nicht wieder, findet aber durch einen Zufall Siebenmeilenstiefel, die ihn nach allen Ländern der Erde tragen. Er behält seine unsterbliche Seele und findet in der Beschäftigung mit der Natur Befriedigung.

Der edle, hochgemute Dichter durfte, falls man unter dem Schatten die Ehre verstehen will, mit vollem Recht von sich sagen: ich habe meinen Schatten nie verkauft. „Im Gegenteil; mannhaft hat er seinerzeit den Lockungen der französischen reichen Erbin widerstanden, an die ihn seine Geschwister fesseln wollten." Das eigentümlich Bannende der Darstellung liegt in dem Realismus, mit dem das Wunderbare, nicht in ahnungsvoller Dämmerung oder in dunkler Nacht, sondern am hellichten Tage vorgeführt wird. Das Werk ward ins Französische, Englische, Italienische und in alle Sprachen der Welt übersetzt. In Frankreich gehört es noch heute zu den bekanntesten Werken der deutschen Literatur.

Schon Peter Schlemihl hat uns auf ein rätselhaftes Element im Leben Chamissos geführt. Wer Chamisso recht verstehen will, muß sich daran erinnern, daß er zwei Nationen angehört: der französischen durch Geburt, der deutschen durch Gesinnung. Ich bin Franzose in Deutschland und Deutscher in

Frankreich, schrieb Chamisso, Katholik unter Protestanten und Protestant unter Katholiken, Philosoph bei den Frommen und ein Frommer bei den Glaubenslosen, Weltmann unter den Gelehrten und Büchermensch in der großen Welt, Republikaner unter den Aristokraten und ein Edelmann unter den Demokraten. Diese Zwiespältigkeit charakterisiert ihn als Sohn seiner Generation, sie durchdringt sein Dichten wie sein Leben. Die Zugehörigkeit zu zwei Nationen erklärt auch allein sein tiefstes Werk, Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Erst spät ist bei Chamisso die deutsche Nationalität herrschend geworden, gleichzeitig mit der Erkenntnis, daß er zum Naturforscher bestimmt sei. Doch rief er noch 1812 klagend aus: die Zeit hat kein Schwert für mich. Erst nach der Rückkehr von der Weltreise fühlt er sich ganz als Deutscher: „Keines von den Ländern allen, hat wie das deutsche mir gefallen, und das war meiner Reisen Frucht, daß mir gefiel die deutsche Zucht.“ Doch blieb die Erinnerung an frühere Seelenkämpfe in ihm zurück. Daher finden wir in den Chamissoschen Gedichten oft etwas Grelles, Gewalttätiges und Grauses (Das Kruzifix, Die Giftmischerin, Don Juanito), das in gemäßigter Form selbst in der Löwenbraut, in Salas y Gomez wiederkehrt und auf eine Zerrissenheit der Dichterseele schließen läßt. Keineswegs ist diese Düsterkeit ein Rest der alten Gespensterromantik eines Amadeus Hoffmann oder Achim von Arnim, denn Chamisso stand den Zeitereignissen nicht mehr wie die Romantiker gegenüber, die sich in selbstgeschaffenes Grauen vertieften, sondern er litt und lebte unter dem politischen Druck der Zeit und gab seinem Schmerz den heftigen Ausdruck, der bei ihm durchaus wahr und ehrlich ist. Dieser Bitterkeit liegt die Liebe zur Wahrheit und Freiheit zu Grunde. Dank der Männlichkeit seines Charakters, dank der inneren Tüchtigkeit und Reinheit seiner Gesinnungen wußte Chamisso in gar vielen seiner Gedichte die Zwiespältigkeit, in die ihn die Verhältnisse versetzt hatten, auch auszugleichen und zu versöhnen. Das schönste Beispiel des inneren Ausgleichs widerstreitender Seelenstimmungen ist das Gedicht Schloß Boncourt, in welchem er gerührt den Sohn der Revolution, den Landmann segnet, der den Pflug über den Boden führt, wo sich einst das Schloß des Grafen von Chamisso erhoben hatte. Der Dichter übertrug es später selbst ins Französische. Als Künstler hat Chamisso vortrefflich französische und deutsche Eigenart verschmolzen: die klare, knappe und elegante Sachlichkeit französischer Poeten mit dem Humor und dem Gemüt deutscher Sänger. So ist Chamisso mannigfaltig in den Stoffen, immerdar von großer Anschaulichkeit, sicher in allem, was die Form betrifft. Sein Talent erscheint am lautersten in den beiden Gedichtkreisen Frauenliebe und -leben und Lebenslieder und -bilder. Da ist jede Zwiespältigkeit aufgehoben, mit sicherer Charakterisierungskraft werden die Gestalten vor uns hingestellt und ihr inneres Leben entfaltet. Geschildert wird uns das Leben der Frau vom ersten Erwachen der Liebe bis zu dem Tod des Gatten und dem großmütterlichen Segen, den sie der blühenden Enkelin gibt. Robert Schumann hat diesen Liederkreis seelenvoll komponiert, Thumann zierliche Bildchen zu ihm geschaffen. Das Urbild der Frau war Chamissos Gattin selbst; im Vollgenuß seines Glückes schuf Chamisso dieses Gedicht im Jahr 1830. Der Reise um die Welt verdankte Salas y Gomez seine Entstehung. Im Jahr 1816 war der Rurik an diese bloß von Wasservögeln bewohnte einsame Klippe im Stillen Ozean gekommen. Man soll dort Schiffstrümmer gesehen haben. Die

Ausmalung der Umstände gehört Chamissos Fantasie an. Geschrieben ist das Gedicht in Terzinen, für die Chamisso eine Vorliebe hegte und die er in der deutschen Literatur heimisch machte. Die feierlich-düstere Terzine hatte Dante in seiner göttlichen Komödie gedient; W. Schlegel, Rückert und Platen hatten sie im Deutschen angewendet.

Die äußere Form mag sich, wie die Gedichte in Terzinen beweisen, vielfach an die Formen der Romantik anlehnen, der Inhalt gehörte mehr noch als bei Platen der Gegenwart und zwar der Zeit zwischen dem Befreiungskampf der Griechen 1821 und der Julirevolution 1830 an. Chamisso ging im allgemeinen auf dem Pfade weiter, den Uhlands politische Gedichte gewiesen hatten. Die griechischen Freiheitshelden besang auch er; von der Julirevolution war auch er gleich so vielen anderen hoffnungstrunken, aber es kamen bei ihm ein eigentümlicher sozialer Zug und eine stark realistische Ausdrucksweise hinzu. Dem Adel rief er zu, von Helm, Schwert und Schild zu lassen und industrieller Tätigkeit sich zuzuwenden; den Fürsten zeigt er das Bild eines entthronten Königs. „Ihr Mächtigen der Erde! schaut und lernt!" Den Rückschrittlern ruft er die Mahnung zu: „Es ist ein eitel, ein vergeblich Wagen, zu greifen ins bewegte Rad der Zeit." Aber auch wenn Chamisso eine Sage erzählt, wie die vom Riesenspielzeug, so tut er dies nicht in romantischer Schwärmerei, sondern unter Zugrundelegung eines politischen Gedankens: „Es sprießt der Stamm der Riesen aus Bauernmark hervor, der Bauer ist k e i n Spielzeug, da sei uns Gott davor!" Und in den Weibern von Winsperg heißt es bitter, mit Beziehung auf die nicht innegehaltenen Versprechungen des Königs Friedrich Wilhelm vom Jahr 1813: „Im Jahr elfhundertvierzig, wie ich's verzeichnet fand, galt Königswort noch heilig im deutschen Vaterland." Sozial gefärbt sind Gedichte wie Die alte Waschfrau und Der Bettler und sein Hund. Mit ihnen eilte Chamisso seiner Zeit voraus und ward Pfadfinder einer viel späteren Generation.

Grabbe

Neben Chamissos aristokratischer, zugleich von Anmut und Feuer umflossener Dichtererscheinung steht ein anderer Vorläufer dieser Generation, ein ins Maßlose greifender, vom Laster gebrandmarkter, durch und durch plebejischer, aber bei all seiner Sittenlosigkeit fast erschreckend talentvoller Dichter: Christian Grabbe.

Detmold 1801 war Grabbes Geburtsort. In dem düsteren Bezirk des Gefängnisses, wo sein Vater die Zuchtmeisterstelle inne hatte, wuchs er heran. Die Mutter war ohne Bildung, leidenschaftlich, starrsinnig und hastig, doch ins Reich der Fabel gehört es, daß sie Grabbe schon als Knaben zum Branntweintrinken angeleitet habe. Dem Sechzehnjährigen war der Besitz von Shakespeares Werken der höchste Wunsch. „Durch Shakespeares Tragödien", schrieb er seinem Vater, „kann man lernen, gute zu machen." 1820 brach Grabbe nach Leipzig auf, um die Rechte zu studieren. Er schrieb dort an seinem Erstlingsdrama Herzog von Gothland. 1822 bezog er die Universität Berlin. Sein Leben war wüst. In seinem Bekanntenkreis befand sich auch Heine, auf den Grabbes zerrissene, großsprecherische Persönlichkeit einen bedeutenden Eindruck gemacht hat, und der Buchhändler Kettembeil, sein späterer Verleger. Von Berlin sandte er sein Stück Herzog von Gothland an Tieck, der es halb mit Bewunderung, halb mit Abscheu anerkannte. Die Erinnerung an den Dichter und Schauspieler Shakespeare gab Grabbe den Gedanken ein, sich der Bühne zu widmen. Tieck ließ ihn nach Dresden kommen, doch zeigte sich die völlige Unmöglichkeit des Grabbeschen Vorhabens. Ungebändigte Leidenschaft und Rumgenuß zerrütteten ihn. Er ging 1823 nach Detmold zu seinen Eltern

zurück, „denen er ihr ganzes kleines Vermögen weggesogen", die er so oft mit leeren Hoffnungen getäuscht und die seinetwegen so oft von der halben Stadt verspottet worden waren, die aber Grabbe bei seiner Rückkehr mit Freudentränen empfingen. Sein Ruf war der übelste, die Leidenschaft zu trinken hatte er schon auf dem Gymnasium angenommen, er stürzte sich in Detmold in eine wüste Wirtschaft, die ihn schließlich selbst anwiderte. 1824 trat er in lippischen Staatsdienst, 1827 wurde er Auditeur (Militärgerichtsbeamter) in Detmold. Sein Amt, das er lässig versah, ließ ihm viel Zeit zur dichterischen Tätigkeit. 1827 kamen seine drei ersten Tragödien, ein Lustspiel und die Abhandlung über Shakespearomanie heraus; in den folgenden Jahren reihte sich ein großes Werk an das andere. Bei Lebzeiten des Dichters wurde zwar nur ein Drama: Don Juan und Faust aufgeführt, doch wurde Grabbe, während er lebte, keineswegs verkannt. Er besaß die harte Rücksichtslosigkeit großer Männer, sich durchzusetzen. 1833 schloß der Dichter eine für ihn verhängnisvolle Heirat mit Lucie Clostermeier, der Tochter eines Archivrates in Detmold, einer um zehn Jahre älteren, herrschsüchtigen und blaustrümpfigen, aber nicht unbemittelten Frau. Der häusliche Friede währte nicht lange. „O Lucie! es war eine bessere Zeit, Als du dich freutest, mich zu erfreuen, Ich wegwarf das Gesicht des Leuen. Jetzt Habsucht, kein Hoffen, Das Grab allein, das steht mir offen." Die militärgerichtlichen Geschäfte hatte Grabbe arg vernachlässigt. 1834 wurde er aus dem Dienst entlassen, unmittelbar danach verließ er seine Frau und irrte in der Welt umher, sich selbst und der Welt ein Ekel, ohne an etwas Höheres zu glauben, ohne etwas zu hoffen, zu wünschen, zu lieben oder zu hassen. Da bot ihm Immermann in Düsseldorf die rettende Hand. Grabbe folgte seiner Einladung 1834 und der Verkehr mit der kräftigen edlen Natur Immermanns schien ihm neuen Halt zu geben, so daß er sogar dem Trunk zu entsagen strebte. Grabbe schrieb Rezensionen über die Aufführungen der Immermannschen Musterbühne, aber es kam zu Verstimmungen zwischen ihm und Immermann, Grabbes Stücke wurden nicht aufgeführt, Immermann zog sich grundlos beleidigt zurück, und Grabbe versank wieder in sein wüstes Leben. Siech am Körper, verwüstet am Geist, bettelarm, der tiefsten Verachtung preisgegeben, schleppte sich Grabbe 1836 nach Detmold, um in der Heimat zu sterben. Seine Frau nahm ihn nicht auf, ein Polizeidiener mußte ihm die Unterkunft bei ihr erzwingen, nur die Mutter verließ den Unglücklichen nicht, den 1836 der Tod von einem Leben voll Irrtum und Schuld erlöste. Als seine Frau von seinem Tod erfuhr, rief sie: „Topp, das ist gut, daß der Unhold tot ist! Nun wollen wir einen guten Kaffee kochen." Grabbe war erst 34 Jahre, als er starb.

Werke: Herzog Theodor von Gothland (geschrieben 1820 bis 1822), Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (eine Literaturkomödie, geschrieben 1822), Marius und Sulla (unvollendet, geschrieben 1823), Don Juan und Faust, mit den vorhergehenden Werken 1827 erschienen. Friedrich Barbarossa 1829, Kaiser Heinrich der Sechste 1830, Napoleon oder Die hundert Tage 1831, Hannibal 1835, Hermannsschlacht 1835. Abhandlung über die Shakespearomanie 1827.

Einer der wildesten Stürmer und Dränger, war Grabbe als Mensch wie als Dichter der heftigste Befehder der alten Romantik mit ihrer Gefühlsseligkeit. Mit einer Fantasie und einer Gemeinheit, beide fast ohne Gleichen, möchte Grabbe seine ebenso unklassische wie unromantische Persönlichkeit in dichterischen Werken ausprägen. Aber so eitel und herrisch er sich geberdete, so maßlos sein Streben nach ureigenster Art war, Grabbe blieb doch ein abhängiges Talent, abhängig von dem größten freilich, der je Menschen handelnd nachgebildet hat: von Shakespeare. Ihm war er untertan, mag er auch noch so viel über die Shakespearomanie spotten. Man könnte zweifeln, ob Grabbe wirklich ein Vorläufer gewesen ist, da Börne und Heine längst vor ihm durchgedrungen waren und Grabbes Drama Herzog von Gothland erst 1827 erschien. Aber Grabbe hatte das Stück schon 1822 gedichtet, und eine charakteristische Persönlichkeit der neuen Generation war er schon damals zweifelsohne. Grabbe war der Vorläufer seines Zeitgeschlechts auf dramatischem Gebiete. Da brachte er die seelische Zerrissenheit, den Trotz gegen das gesellschaftliche Herkommen, die Sucht nach Witz, das Abschütteln aller Regeln

der Dichtkunst in ungestümster Weise zum Ausdruck. Er tobte wie ein entfesselter Löwe, der vor Freiheitslust brüllt und die Mähne schüttelt. Seine letzten Stücke verachten gänzlich die wirkliche Bühne, er hat auch niemals auf ihr festen Fuß gefaßt, trotz der Anstrengungen in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts; aber er bereitete, was weder Platen noch Chamisso, weder Heine noch Immermann vermocht hätten, mit seinen genialischen Stücken den Dramatikern dieser Generation (Gutzkow) den Weg und damit dem modernen Schauspiel überhaupt. Mit Gervinus Grabbes Stücke sinnlos zu nennen oder mit Scherer den „törichten Grabbe" bloß lächerlich zu finden, geht nicht an. Man wird den unglücklichen Mann einen der Naturbegabung nach gewaltigen Dramatiker nennen müssen. Eignete ihm die Zucht des Charakters, so wäre er Kleist an Schaffensmöglichkeiten nicht allzu fern. „Von Grabbe geht der Weg über Büchners Danton und Hebbels Judith zu Gerhart Hauptmanns Florian Geyer, namentlich in Hinsicht auf realistische Darstellung und Schilderung des Zuständlichen."

Aus Schillers Räubern, Shakespeares Titus Andronikus und Richard III. erwuchs Grabbes Erstlingswerk Herzog Theodor von Gothland. In unserer an kühnen Erstlingsdramen reichen Literatur (Goethes Götz, Schillers Räuber, Kleists Familie Schroffenstein, Grillparzers Ahnfrau, Hebbels Judith, Hauptmanns Vor Sonnenaufgang) ist Grabbes Stück wohl das maßloseste; es ist ein dichterisches Ungeheuer, in seiner Scheußlichkeit zugleich abstoßend und lächerlich, in seinen Einzelheiten aber doch von Genie zeugend.

Gothland, ein edler schwärmerischer Charakter, erfährt den Tod seines Lieblingsbruders. Ein grausamer Feind von ihm, der Neger Berdoa, naht sich ihm unter der Maske eines Heuchlers. Er stachelt ihn zum Haß auf, indem er ihm einredet, Gothlands Lieblingsbruder sei von einem anderen Bruder ermordet worden. Gothland wird, indem er Gutes will, zum Brudermörder und Vaterlandsverräter. Zu spät erkennt er, daß er irregeführt ist. Seine Verzweiflung ist grenzenlos. Alles Edle, Große, Rührende, das die Erde kennt, tritt er unter seine Füße. Er will Rache nehmen an seinem Todfeind. Gothlands eigner Sohn, von Berdoa verführt, verrät den Vater. Gothland wird mit einem Schwestermörder zusammengefesselt. Er zersprengt die Fesseln und nimmt in Berserkerwut Rache an Berdoa. Gleichgültig, gähnend vor Lebensüberdruß, stirbt Gothland.

In Don Juan und Faust vereinigte der Dichter, ein dramatischer Himmelsstürmer, zwei der größten Gestalten der Weltliteratur, den ewig grübelnden Faust und den ewig genießenden Don Juan.

Don Juan, der romanische Titane, ist Sinnenmensch. Er will schrankenlosen Genuß der Welt und seines Selbst, er kennt weder Reue noch Sittlichkeit; Verzweiflung ist hündisch; selbst im Niederfahren zur Hölle trotzt Don Juan noch. Faust, der Germane, ist ebenfalls Übermensch, aber geistiger Art, ein Sucher der Wahrheit. Er ruft die Hölle an und diese sendet ihm den „Ritter", der ihm mit seinen unterirdischen Kräften dient. Faust liebt Donna Anna, doch diese erwidert seine Liebe nicht. Donna Anna muß sterben; Faust ergibt sich stolz aus eignem Willen der Gewalt der Hölle.

Schmerzlich erkennt man an Grabbes beiden Hohenstaufenstücken Barbarossa und Heinrich VI. die ganze Größe der Begabung, die hier der deutschen Bühne verloren gegangen ist. „Das Größte meines Lebens werden ... die Hohenstaufen. Sich und die Nation in sechs bis acht Dramen zu verherrlichen. Und welcher Nationalstoff! Kein Volk hat einen auch nur etwa gleich

großen. Und wie soll fast jeder irgend bedeutende deutsche Fleck verherrlicht werden; im Sonnenschein soll unser ganzer deutscher Süden liegen, Adler über Tirols Bergen schweben, und die See um Heinrichs des Löwen Staaten brausen wie eine Löwenmähne." Barbarossa, ganz erfüllt von dem Durst nach Macht und Größe, fühlt doch noch für Schönheit, Freundschaft und Liebe, wie er dies im Kampf mit Heinrich dem Löwen zeigt; Heinrich VI. besitzt die ganze Wildheit eines fast napoleonisch zu nennenden Tyrannen. Die beiden Kaiser und Heinrich der Löwe sind vortrefflich charakterisiert.

Grabbes Dramen aus seiner letzten Zeit: Napoleon, Hannibal, Die Hermannsschlacht zeigen ein gemeinsames Gepräge. Es sind Freskobilder, jede Szene besteht fast nur aus einem Austausch dramatischer Epigramme; die Dramen sind nur für eine gedachte Bühne bestimmt. „Der Form nach habe ich mich nach nichts geniert. Die jetzige Bühne verdient's nicht — Lumpenhunde sind ihr willkommen, dafür aber soll sie wieder zu den Dichtern kommen, so gewiß ich wieder gesund bin." Über Napoleon oder Die hundert Tage schrieb Immermann: „Es will gewiß etwas heißen, das ungeheure Weltereignis . . . vom Boden der Wirklichkeit abzulösen und in diesen Traum der Einbildungskraft zu verwandeln . . . Von wundersamer Originalität sind die Schlachten im Napoleon. Dergleichen Bataillenstücke waren vor Grabbe in der deutschen Poesie noch nicht da . . . Grabbe hat es verstanden, die Taktik und Strategie selbst zu poetisieren; er belebt die trockensten Märsche, Manöver, Evolutionen, Chargen zu drastischen Momenten." In Hannibal ist das große Thema Grabbes der Übermensch, um den sich eine wimmelnde Menge scharf gezeichneter kleiner Existenzen ausbreitet. In diesem Drama sehen wir noch mehr, wie der Dichter das Gerüst zu Palästen baut, aber diese selbst nicht ausführt.

In Grabbe selbst war weder Frieden noch Harmonie. Er fühlte das Schreckliche seiner Existenz zu gut. „Mein Geist ist nicht verdreht. Kraft ist nichts wert, wenn sie nicht Glück schafft. Ich kämpfe um inneres Glück mit aller Kraft." Das Letzte, was Grabbe schrieb, war die Hermannsschlacht. Hier drei erschütternde Zeugnisse aus seiner letzten Zeit: „Der Gedanke an die Heimat . . . hat mich auf etwas aufmerksam gemacht . . . nämlich ein großes Drama aus der Hermannsschlacht zu machen; alle Täler, all das Grüne, alle Bäche, alle Eigentümlichkeiten der Bewohner des lippischen Landes, das Beste der Erinnerungen aus meiner . . . Kindheit und Jugend sollen darin grünen, rauschen und sich bewegen." „Du kannst sicher sein, daß ich Lippe und die Gartenscholle, wo mein Vater grub, nicht vergesse, ja viel höher schätze, als manches andere. Gefühl fürs Vaterland ist bei wenigen so stark wie bei mir." Und im Vorgefühl seines nahen Todes: „Die Hermannsschlacht ist in mir und über mir. Wohl mein letzter Trost." Ein Eulenspiegel, ein Alexander, ein Christus waren die Pläne, mit denen er sich auf dem Totenbette beschäftigte.

Waiblinger

Eines minder bekannten lyrischen Dichters sei hier noch gedacht, der ebenfalls den Anlauf zu großen Dingen nahm: des Schwaben Wilhelm Waib-

l i n g e r. Geburt und Jugendeinflüsse wiesen ihn auf die schwäbische Dichtergruppe.

Er war 1804 in Heilbronn geboren, entwickelte frühzeitig glänzende Anlagen, warf sich mit erstaunlich reger Fantasie auf die verschiedensten Gegenstände und zeigte eine gefährliche Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit. In Stuttgart genoß er schon als Gymnasiast den Umgang mit Dannecker, Uhland, Matthisson, Schwab und Haug. Auf der Schule schrieb er als Achtzehnjähriger seinen ersten Roman: Phaeton, dessen Mittelpunkt der unglückliche Hölderlin war. Früh spielte auch die Liebe eine Rolle in Waiblingers Leben. In Tagebüchern, die er gar vielen zur Lektüre gab, legte er Rechenschaft über seine Seelenzustände ab. 1822 bezog er das theologische Stift in Tübingen, wo er mit Eduard Mörike und Ludwig Bauer Freundschaft schloß. Der stillem Wahnsinn verfallene Hölderlin war oft der vierte in ihrem Bunde. Durch das herrische Wesen Waiblingers — „ich muß glänzen können!“ — kam ein Bruch in die Freundschaft mit Mörike und Bauer, die Freunde fielen nach einem unseligen Liebeshandel, bei dem sich Waiblinger aber schließlich doch nur als platonischer Narr gezeigt hatte, von ihm ab, er stand vereinsamt und wurde schließlich 1826 aus dem Stift ausgewiesen. In der Heimat litt es Waiblinger jetzt nicht mehr. Verschiedene Schriften hatten seinen Namen bekannt gemacht. Lord Byron hatte schon auf dem Stift auf ihn gewirkt. Ein längerer Aufenthalt in Italien gehörte wie bei Platen zu Waiblingers glühenden Wünschen. In Italien wollte er Hohenstaufendramen dichten. Bald nach seiner Ankunft in Rom 1826 geriet Waiblinger in größte Bedrängnis, aber er arbeitete sich mit staunenswerter Spannkraft aus dem Sumpf wieder heraus. Er lebte in Rom, durchstreifte die Umgebung der Stadt, in Olevano fesselte ihn die Liebe zu einem schönen Landmädchen Nazarena, doch die Wanderungen zerrütteten seinen kranken Körper, und an den Folgen der Strapazen bei Besteigung des Ätna starb er 1830 in Rom.

W e r k e: Phaeton (Roman) 1823, Lieder der Griechen 1823, Vier Erzählungen aus der Geschichte des jetzigen Griechenland 1826 (in gebundener Sprache), Blüten der Muse aus Rom 1827, erschienen 1829, Taschenbuch aus Italien und Griechenland 1829 und 1830, Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn 1831.

Waiblinger war das Gegenstück zu Mörike. Er fiel beständig aus einem Gegensatz in den andern. „Mörike stand sozusagen geruhig unter dem Apfelbaum und wartete, bis die süße und gereifte Frucht ihm von selbst in die leicht auffangende Hand fiel. Waiblinger kletterte mit großer Anstrengung und ebenso zäher Ausdauer hinauf; nur waren die Früchte, die er sich selbst so brach, leider fast immer noch etwas grün. Dafür sah der Untenstehende kaum über die Spitzen der Grashalme hinweg, während der in den schwanken Ästen Sitzende die Erde mit ihren Höhen und Tiefen schauen sollte.“ Und weiter: „Von einer kecken, wagemutigen Zuversicht getragen, setzte Waiblinger das eine Mal mit großer Willensstärke durch, was er sich vorgenommen hatte, um sich das nächste Mal in unmännlicher Tatenlosigkeit vom Schicksal niederwerfen zu lassen. Im Grunde aufgehend in heidnischem Lebensgenuß, konnte er in den heiligsten Gefühlen frommer Zerknirschung schwelgen.“ Am besten glückten ihm Lieder des römischen Karnevals und Novellen und Reiseschilderungen aus Italien. In ihnen war er der Form nach abhängig von der älteren Generation (Hölderlin); dem Inhalt nach, sowie als menschliche Persönlichkeit aber gehörte Waiblinger zur zweiten Generation mit seiner Zerrissenheit der Seele, der Auflehnung gegen alles Herkömmliche. Als Mensch wie als Dichter, sagt Waiblingers Biograph Frey, war Waiblinger das im Kleinen, was Byron im Großen war; Byron war freilich durch und durch eine Künstlernatur und Meister der Form, während Waiblinger Zeit seines Lebens einen dilettantischen Zug nie ganz verleugnet hat.

Führende Talente

Heinrich Heine

„Der tote Heine singt aus seiner Gruft noch immer." Fünfzig Jahre und mehr nach seinem Tode beschäftigt er noch die Gemüter und regt sie zu erbittertem Meinungskampf an. Er war von allen führenden Talenten, die in seiner Generation hervorgetreten sind, eins der stärksten und eigentümlichsten. Ich will meinen Standpunkt zu Heine von allem Anfang an klarlegen. Ich erblicke in ihm weder wie seine Lobredner einen Achill, noch wie seine geschworenen Feinde einen Thersites. Ich sehe in ihm mit S. Lublinski einen Romantiker, der die Welt unter dem Gesichtswinkel des genialen Individuums betrachtet. Heine war der glänzend, ja verführerisch reich veranlagte, uns Deutschen im Innersten fremde Ichmensch, der im Gefühl seiner Souveränität mit allem spielte. Mörike hat für Heine das rechte Wort gefunden: „Er ist ein Dichter ganz und gar, aber ich möchte nicht eine Stunde mit ihm leben."

Kindheit. Schon bei der Angabe des Geburtsjahres von Heine beginnt der Zweifel. Heine hat aus eigennützigen Gründen 1800 oder 1799 als das Jahr seiner Geburt angegeben; es ist jedoch so gut wie sicher, daß er 1797 geboren wurde. Sein Name lautete eigentlich Chajjim Harry Heine. Sein Großvater, ein lippischer Händler und Hofbankier, hatte sechs Söhne. Von ihnen war Samson (Siegmund) Heine des Dichters Vater (1764 bis 1828). Völlig mittellos kam dieser 1796 nach Düsseldorf; er war erst Armeelieferant, dann Schnittwarenhändler. Heines Vater war geistig ziemlich unbedeutend. Die Mutter Channe Peierche (Betty) van Geldern, stammte aus einer besseren Familie als ihr Gatte; sie war zwar nicht hochgebildet, aber klug, energisch, dabei religiös aufgeklärt. Harry war das älteste von vier Kindern. Seine Erziehung im Elternhaus in Düsseldorf war jüdisch strenggläubig. Das napoleonische Regiment sprengte die alten Fesseln des Ghetto; Napoleon erschien dem jungen Heine mit Recht als Befreier. Die Kinderzeit Harrys ist vielfach in Dunkel gehüllt und von ihm selbst später spukhaft und romantisch ausgeschmückt worden.

Kaufmannszeit. Die praktische Mutter bestimmte Harry zum Kaufmann. Er trat 1814 oder 1815 in Frankfurt erst bei einem Bankherrn, dann bei einem Spezereihändler ein, erwies sich aber für den kaufmännischen Beruf als ganz unbrauchbar, kam 1816 nach Hamburg in das Geschäft seines Onkels, des Millionärs Salomon Heine, und errichtete mit dessen Beihilfe 1818 ein Kommissionsgeschäft in Schnittwaren, das aber schon 1819 durch die Schuld des Inhabers fallierte. In die Hamburger Jahre 1816 bis 1819 fällt Heines wichtigste Jugendentwicklung. Die Liebe zu seiner Cousine Amalie, der Tochter des millionenschweren Salomon, ward von ihrer Seite nicht erwidert. Heine, sagt Goedeke, liebt es, die Sache so darzustellen, als habe Amalie ihm das gegebene Wort gebrochen, indem sie sich mit einem Christen verheiratete. Wieviel Wahrheit in diesem Liebesmärchen liegt, läßt sich kaum noch ermitteln, ist auch nicht der Untersuchung wert; ideell hat Heine das Verhältnis festgehalten und in all seinen Jugenddichtungen als Grundlage benutzt, indem er auf der einen Seite gebrochene Treue als Motiv behandelt, auf der anderen Haß gegen Besitz und Christentum walten läßt. Das Landhaus des Onkels in Ottensen mit seinem Park und seinen Springbrunnen war die Wiege von Heines Liedern. Toll, wüst, abstoßend nannte er selbst seine Hamburger Kaufmannsjahre.

Studienzeit. Der großmütige Onkel gab dem Bildungsbedürftigen 1819 die Mittel, um die Rechte zu studieren. Harry ging zuerst nach Bonn, wo er Wilhelm Schlegel hörte, 1820 nach Göttingen, wurde hier aus der Burschenschaft ausgestoßen, in die er kurz vorher eingetreten war, und bezog 1821 die Hochschule in Berlin. Hier beginnt die zweite wichtige Epoche von Heines Entwicklung. Die Neigung zur Satire tritt stärker hervor, das religiöse Gefühl schwindet. In den schöngeistigen Salons der Rahel Varnhagen und Elise von Hohenhausen empfing Heine seine ersten dichterischen Weihen. In Berlin entstanden oder wurden vollendet: Junge Leiden, Lyrisches Intermezzo und die dramatischen Gedichte Almansor

und Ratcliff. Von Berlin kehrte Heine 1824 nach Göttingen zurück, unternahm im gleichen Jahr die berühmte Harzreise und besuchte Goethe, dem er vergebens durch Schmeichelei zu imponieren suchte (Goethe: „Womit beschäftigen Sie sich jetzt?" Heine: „Mit einem Faust!" Goethe: „Haben Sie weiter keine Geschäfte in Weimar, Herr Heine?"). Vorher lernte Heine bei einem Erholungsaufenthalt in Kurhafen die Nordsee kennen. In Hamburg, bei seinem Oheim Salomon Heine, faßte er nun eine Neigung zu einer andern Tochter des Millionärs, Therese Heine. 1825 trat Harry in Heiligenstadt zum Protestantismus über und nahm den Namen Heinrich Heine an. Aus nicht ganz klar erkenntlichen Gründen fälschte Heine sein Geburtsjahr. Der Übertritt hing mit religiösen Gründen entschieden nicht zusammen. Heine gestand später selbst ein, daß er dem Christentum innerlich gänzlich ferngestanden habe und daß er nur um äußerer Vorteile willen übergetreten sei. Diese aber erlangte er nicht; und so erging er sich gleichzeitig mit dem Übertritt in heftigen Schmähungen auf die christliche Kirche. In Göttingen promovierte er zum Doktor juris.

Wanderjahre. Es folgte ein Aufenthalt in Norderney 1825 und 1826, eine Reise nach England 1827, ein Aufenthalt in München, wo er Professor der deutschen Literatur werden wollte, und, als Maßmann diese Stellung erhielt, fortan diesen Mann sowie König Ludwig von Bayern, den er erst umschmeichelt hatte, mit Angriffen verfolgte. Von München ging Heine 1828 nach Italien (Bäder von Lucca); im folgenden Jahr erschien der dritte Band der Reisebilder mit den Zerrbildern der Juden (Gumpellino und Hyazinth) und den gemeinen Angriffen auf Platen. Der Ausbruch der Julirevolution begeisterte ihn derart, daß er mit zuckenden Lippen ausrief: „Ich bin der Sohn der Revolution . . . Blumen! Blumen! ich will mein Haupt bekränzen zum Todeskampf. Und auch die Leier, reicht mir die Leier, damit ich ein Schlachtlied singe." Gleichzeitig war er aber auch bereit, zu „transagieren" und rechnete auf den Eintritt in preußische, ja in östreichische Dienste unter Metternich, dem Todfeind der Freiheit. Diese Pläne scheiterten; 1831 ging Heine nach Paris. Er liebte es, die Sache so darzustellen, als ob er sich fluchtartig nach Frankreich habe retten müssen, aber selbst sein treuester und kenntnisreichster Biograph G. Karpeles gesteht ein: „Die Frage, ob Heine aus seinem Vaterlande scheiden mußte, weil er Behelligung von der preußischen Polizei zu fürchten hatte, erheischt als Antwort ein unbedingtes Nein." Heine, der nur im Haß und im Komödienspiel ganz wahr ist, gefiel sich aber von nun an in der Vorstellung, daß er ein Verbannter sei und als politischer Märtyrer die „harten Treppen des Exils" zu treten habe; in Wahrheit amüsierte er sich in den Häusern Rothschild, Hiller und Schlesinger in Paris sehr gut. Die Werke der Zeit bis 1831 sind: Die Lieder der Heimkehr, Die Harzreise, Die Nordseebilder, der Neue Frühling in den Neuen Gedichten, vier Bände Reisebilder und Der Rabbi von Bacherach.

Die Pariser Jahre bis zur Erkrankung. In Paris fühlte sich Heine sehr wohl. Fern von jeder Gefahr kämpfte er für die Freiheit. Er sprach zwar noch von den feuchtkalten Tagen und den langen schwarzen Nächten der Fremde, tatsächlich schwamm er aber im süßesten Gesellschaftsleben. Zu Börne, der ebenfalls in Paris lebte, kam Heine in ein gespanntes, schließlich in ein feindseliges Verhältnis. Mit hervorragenden französischen Schriftstellern und deutschen Besuchern unterhielt er lebhaften Verkehr. Er schrieb von Paris aus zahlreiche Zeitungsartikel für die Allgemeine Zeitung, die später gesammelt erschienen (Französische Zustände, Salon, Lutetia). 1834 verheiratete sich Heine mit einer schönen, aber gänzlich ungebildeten Französin, Mathilde Mirat, der unehelichen Tochter eines vornehmen Mannes, einer vergnügungssüchtigen Putzmacherin, die so ungebildet war, daß sie die Schriften ihres Mannes weder gelesen hatte, noch sie hätte verstehen können. Aber Heine hing an Mathilden, die er die Verbringerin zu nennen pflegte, mit größter Liebe und wurde auch von Mathilde wieder geliebt. Heines Einnahmen von seinem Verleger Campe in Hamburg reichten für ihn nicht hin. Von seinem Onkel Salomon bezog Heine ein Jahrgehalt von 4800 Franken; 1836 bewarb er sich auch um eine Staatspension aus Geheimmitteln der französischen Regierung, trotzdem er kurz vorher geschworen hatte, daß er nie einen Sou nehmen wolle. Zu gleicher Zeit hatte er sich durch ein Schreiben an den Minister Werther der preußischen Regierung als Herausgeber einer großen Zeitung zur Verfügung gestellt. Wie in München 1828 war Heine auch hier, wenn es sich um seinen Vorteil handelte, ein Abtrünniger der freiheitlichen Sache. Die französische Pension bezog Heine vom Ministerium des Auswärtigen bis 1848, teils für das, was er schrieb, teils für das, was er nicht schrieb. Dienste sind von Heine nicht gefordert

worden, aber stillschweigend hat er sie, wie Karpeles zugibt, geleistet. In literarische Kämpfe geriet er mit Wolfgang Menzel, mit den schwäbischen Dichtern, mit den Anhängern Börnes. 1843 und 1844 besuchte er Deutschland. Im Jahr 1844 war der Onkel Salomon gestorben, ohne Heines Pension letztwillig zu sichern. Mit beispielloser Wut und unter Anwendung der schlimmsten Erpressungen setzte Heine von Salomons Erben die Weiterzahlung durch, verpflichtete sich aber gleichzeitig, die Stellen seiner Denkwürdigkeiten, die von seinen Verwandten handelten, zu unterdrücken.

Die Jahre der Krankheit. Im Jahr 1848 konnte Heine das letzte Mal ausgehen. Er schleppte sich, wie er erzählt, noch einmal in den Louvre zu dem Standbild der Venus von Milo. Dort brach er weinend zusammen. Die Lähmung des Körpers, der Kinnladen, das Erlöschen des Augenlichtes, das Absterben der unteren Gliedmaßen waren die Zeichen eines furchtbaren Rückenmarkleidens. Mathilde pflegte ihren Gatten treulich. Viele Jahre mußte Heine in der Rue d'Amsterdam in der Matratzengruft liegen. Bewunderungswürdig, wennschon mit starkem Bedürfnis nach Pose, ertrug er seine quälenden Leiden. Die Widerstandskraft und Beweglichkeit, die Feinheit und Schärfe seines Geistes, die er auch während der Krankheit behauptete, waren erstaunlich. Durch alle Trübsal brach seine alte, nichts schonende Spottlust immer von neuem durch. 1850 schrieb er der Mutter von der Abgeschmacktheit seiner Bekehrung. In den letzten Monaten war in seiner Nähe eine junge Deutsche, Camilla Senden, die Mouche seiner letzten Lieder. 1856 starb Heine. „Dieu me pardonnera, car c'est son métier." Auf dem Montmartre in Paris fand er seine letzte Ruhestätte.

Werke aus Heines erster Periode 1817 bis 1831

Die jungen Leiden, entstanden 1817 bis 1821. Die Grenadiere (Nach Frankreich zogen zwei Grenadier'), Belsazer (Die Mitternacht zog näher schon).

Lyrisches Intermezzo 1822 bis 1823. Im wunderschönen Monat Mai. Auf Flügeln des Gesanges. Die Lotosblume. Ich grolle nicht und wenn das Herz auch bricht. Ein Fichtenbaum steht einsam. Vergiftet sind meine Lieder. Es fällt ein Stern herunter.

Die Heimkehr 1823 bis 1824, veröffentlicht 1826. Ich weiß nicht, was soll es bedeuten. Mein Herz, mein Herz ist traurig. Das Meer erglänzte weit hinaus. Wir saßen am Fischerhause. Der Wind zieht seine Hosen an. Du bist wie eine Blume. Ich wollt', meine Schmerzen ergössen sich. Du hast Diamanten und Perlen. Sie liebten sich beide, doch keiner. Wie der Mond sich leuchtend dränget. Die Wallfahrt nach Kevlaar. Mein Kind, wir waren Kinder. Nacht liegt auf den fremden Wegen. Der Tod, das ist die kühle Nacht.

Zwei dramatische Gedichte: Almansor und Ratcliff 1823.

Die Nordsee, entstanden 1825 bis 1826. Darin die Gedichte: Abenddämmerung. Sonnenuntergang. Sturm. Gewitter. Seegespenst (Ich aber lag am Rande des Schiffes), Fragen (Am wüsten, nächtlichen Meer), Die Götter Griechenlands.

Buch der Lieder, veröffentlicht 1827, enthält die meisten der bisher genannten Gedichte.

Reisebilder Band 1: Die Harzreise 1826. Band 2: Die Nordsee, Das Buch Legrand 1827. Band 3: Reise von München nach Genua, Die Bäder von Lucca 1830. Band 4: Die Stadt Lucca, Englische Fragmente 1831. — Der Rabbi von Bacherach (Bruchstück einer Novelle) 1824 ff.

Aus Heines zweiter Periode 1831 bis 1841

Französische Zustände 1833. Der Salon 1835 bis 1840, darin die Memoiren des Herrn von Schnabelewopsky. Die romantische Schule 1833 bis 1835. Über Börne 1840.

Aus Heines dritter Periode 1841 bis 1856

Zwei satirische Gedichte: Atta Troll, ein Sommernachtstraum, entstanden 1841 bis 1842, zuerst veröffentlicht 1843. Deutschland, ein Wintermärchen 1844. Neue Gedichte 1844, enthalten die nach 1829 entstandenen Gedichte, bestehend aus vier Teilen: Neuer Frühling, Verschiedene, Romanzen und Zeitgedichte. Darin: Im Walde sprießt und grünt es. Leise zieht durch mein Gemüt. Die schlanke Wasserlilie. Wie des Mondes Abbild zittert. Sterne mit den goldnen Füßchen. Es war ein alter König. Es ragt ins Meer der Runenstein. Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht. Entflieh mit mir und sei mein Weib. Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff. Das Fräulein stand am Meere. Frühlingsfeier. Tannhäuser. Ritter Olaf. Die schlesischen Weber. Nachtgedanken (Denk ich an Deutschland in der Nacht).

Romanzero 1851, bestehend aus drei Büchern: Historien (Schelm von Bergen, Schlachtfeld bei Hastings, Zwei Ritter, Der Asra, Der Dichter Firdusi), Lamentationen (Altes Lied, Lazarus, ein Gedichtkreis von 20 Gedichten), und Hebräische Melodien. — Geständnisse, geschrieben 1854. Memoiren, geschrieben 1855 bis 1856. Bis auf ein Bruchstück, das 1884 veröffentlicht wurde, sind die Denkwürdigkeiten verloren gegangen; sie sind wahrscheinlich von den Verwandten vernichtet worden.

Die Dichtungen der ersten Periode. Die lyrischen Jugendgedichte Heines von 1817 bis 1824 haben zum Hauptgegenstand unglückliche Liebe, ein Thema, das in ihnen bis zum Überdruß behandelt wird. Die erste Gruppe von diesen Gedichten Die jungen Leiden sprechen von düsterer Entsagung und Verzweiflung, sie zeigen die Selbstpeinigung des Dichters mit gräßlichen Bildern. Diese Gedichte sind noch völlig unreif, voll spielerischer Eitelkeit und gemachtem Schmerz. Der bleiche Heinrich kommt sich nach Art junger Leute, die noch wenig Erfahrung haben, in seinen romantischen Posen sehr interessant vor. Als herrliche Gedichte ragen die beiden Balladen (Die Grenadiere und Belsazer) hervor. Im Keim liegt schon die ganze spätere Lyrik Heines in diesen frühesten Jugendgedichten.

Nicht so gemacht und geziert wie die jungen Leiden ist das Lyrische Intermezzo, so genannt, weil es zwischen den Tragödien Almansor und Ratcliff steht, mit denen es zusammen 1823 erschien. Das lyrische Intermezzo wendet sich an dieselbe Geliebte (Amalie Heine), wie die Lieder der jungen Leiden. In einem Zyklus von Gedichten strömt der Dichter seine Empfindungen aus: Geständnis, Liebesjubel, Zweifel, Verzweiflung, Klage, Erinnerung. Die Liebe zu der hartherzigen Geliebten wird jedoch innerlicher und tiefer aufgefaßt, aus den Gedichten spricht mehr Erlebtes; dafür aber sind diesmal bereits Lieder der niederen Minne eingemischt, teils aus eitler Originalitätssucht, teils aus Berechnung, um den Gegensatz zu den idealistischen Liebesliedern fühlbar zu machen.

Die Gedichte der Heimkehr sind zum Teil Heines zweiter Liebe, Therese Heine, gewidmet. Sie zeigen den Dichter auf der Höhe; sein poetisches Vermögen ist gestiegen, seine Stoffe sind mannigfaltiger geworden, aber auch in anderer Hinsicht hat sich Heines Eigenart weiter entwickelt: mehr noch als im lyrischen Intermezzo sucht er hier mit zersetzendem Spott das aufzulösen, was er soeben süß und überschwenglich besungen hat. Heine schafft sich jetzt eine poetische Manier, die ihm alles und jedes zu behandeln gestattet; er ist mit Absicht salopp im Versbau, macht die Natur fortgesetzt zum Spiegelbild seines mehr oder minder kleinen Leids: die Rosen müssen blaß, die Veilchen stumm werden, die Lerchen müssen trübe singen, die Sterne müssen trauern, wenn er eine unglückliche Neigung hat; der Dichter äußert seinen Schmerz, indem er weiß, daß er Aufsehen damit macht, seine Tränenbäche strömen, aber er rührt uns nicht, „denn wir wissen, daß er mit den Tränen nur seine Nelkenbeete begießt"; er versäumt auch im schmerzlichsten Liebeslied nicht, sich interessant aufzuputzen, er bevorzugt neben überzarten romantischen Vergleichungen auch fürchterliche, ekelerregende Leichen- und Kirchhofsfantasien; er zieht in die Gedichte die modernste gesellschaftliche Konvenienz; er überrascht durch Witze, durch schlagende alltägliche Wendungen und absichtlich banale Fremdworte, er will möglichst natürlich sein und gibt doch nur das gezierte Abbild der Natur.

Bei der Beurteilung der Heineschen Lyrik darf man indessen nicht die ganze reiche Produktion in eine einzige Schublade werfen. Es ist nicht wahr, daß all seine Schmerzen in den Liedern nur erfundenes Spiel des Witzes, nur Lüge, Pose und Selbstverherrlichung sind. Echtes Gefühl kann Heine nicht abgesprochen werden, und auch das Talent, es künstlerisch austönen zu lassen und in wenig Worten eine poetische Stimmung hervorzurufen, ist bewunderungswürdig, aber es fehlt die selbstvergessene Innigkeit, die edle Keuschheit des Empfindens, und unendlich viel bleibt äußerlich; bei Heine muß man sich hüten, alles, was er scheinbar ernst sagt, auch immer ernst zu nehmen; bei Heine ist infolge seiner koketten und virtuosen Manier das Gemachte, Falsche und Unbedeutende schwerer zu erkennen und daher gefährlicher, als bei anderen echteren und ehrlicheren Dichtern. Aber in einzelnen Liedern und Balladen, von denen ich die wertvollsten aufgezählt habe, gelingt es dem Dichter, harmonische Wirkungen zu erzielen. Worauf Heine alles ankommt, ist der Effekt, d. h. die möglichst brillante Wirkung ohne eine, der Prüfung standhaltende, wirklich starke Ursache. Wenn ihm der schnöde Witz, das absichtliche Zerreißen einer künstlich erst hervorgerufenen Stimmung, die salopp hingleitende Sprache dazu dient, diesen Effekt zu erzielen, so erkennt man ja leicht, daß hier der berechnende Verstand und nicht die schöpferische Kraft, nicht die lebenwebende Fantasie tätig gewesen sind. Schwer aber ist der berechnende Scharfsinn, die Absichtlichkeit seiner Poesie dort zu erkennen, wo sich der Dichter der Einfachheit und holden Einfalt zu betörender Wirkung bedient. Auch hier aber läßt sich nachweisen, wie Heine erst aus des Knaben Wunderhorn, aus Goethe, dann aber namentlich aus Eichendorff, Brentano und Wilhelm Müller, auch aus Tieck (Die Nordsee) und aus Uhland (Balladen) die Elemente angelernt hat, die er nun zu neuen Wirkungen zu verbinden sucht. Er dankte der deutschen Romantik, die er deshalb auch mit so grimmigem Hasse verfolgt, sehr viel — Heine war eigentlich ein Lyriker nur aus zweiter Hand — aber darin war er wieder eigenartig, daß er die alten, lieben, schlichten Klänge der deutschen Volkslieder und der goetheschen Lieder rücksichtslos mit modernem konventionellen Wesen, mit gesellschaftlichem Spotte, mit politischen und persönlichen Anspielungen durchsetzt, und so der charakteristische Dichter einer Übergangsperiode wird. Heine war als Lyriker lange, allzu lange das Entzücken der zu eigenem natürlichen Empfinden unfähigen Halbtalente, kalter Seelen und unreifer oder überreifer Jugend. In der Gegenwart kann und darf uns weder der Lyriker noch der Prosaiker Heine ein Führer mehr sein. Nur einige der besten Gedichte werden von ihm fortleben und erst mit der deutschen Literatur vergehen, sonst aber ist Heine ganz in geschichtliche Ferne zu rücken.

Die meisten Leser freilich kennen Heine nur aus dem Buch der Lieder 1827. Und doch gibt die Lyrik Heines, zumal das Buch der Lieder, nur ein unvollkommenes Bild Heinrich Heines. Um dessen Persönlichkeit kennen zu lernen, müssen wir zu weiteren Werken vordringen.

Die Reisebilder 1826 bis 1831 sind in zweifacher Hinsicht bedeutsam: einmal eröffnen sie die Reihe der zahlreichen Reiseschilderungen der Zeit, sodann aber, und zwar vornehmlich, sind sie die keke Einleitungsschrift zu der neuen Dichtung der jungen Generation überhaupt. Hier trat Heine völlig aus der erdentrückten Welt der Romantiker heraus und auf den Boden der

Wirklichkeit herüber. Zum ersten Mal wurde das politische, religiöse, geistige und gesellschaftliche Leben der Gegenwart in Schilderungen, Bildern und Erzählungen ohne die mindeste Zurückhaltung dargestellt. Nur verschwindend kleine Teile der Reisebilder sind wirklich poetisch durchgeführt. Das Meiste ist skizzenhaft und feuilletonistisch; ein durchgehender Plan fehlt. Für uns sind die Reisebilder heute fast ganz verblüht; sie sind von einer Geschraubtheit, Überheblichkeit, komödiantischen Ziererei und Unwahrheit, daß sie nur sehr schwer heute noch Leser finden; die Bedeutung für ihre Zeit lag in der scharfen Befehdung des Stillstandes in staatlicher, kirchlicher und sozialer Beziehung und in dem eigenartigen, persönlich gehaltenen Stil.

In den Reisebildern wurden Poesie und Prosa durcheinander gemischt zu jener Zwittergattung des Feuilletons, die bald so mächtig werden und auch in die Literatur übergreifen sollte. Ein Feuilleton ist eine persönlich gefärbte, für den Tag bestimmte Plauderei; ein Feuilleton ist der Gegensatz sowohl zur echten, rechten Poesie wie zur echten, rechten Prosa, indem es diesen beiden um die wirkliche Sache, dem Feuilleton vor allem um die Persönlichkeit des Schreibers und um die blendende Form zu tun ist. Von allen Dingen zwischen Himmel und Erde spricht der Feuilletonist. Er will den Schein der Dinge geben, nie die Dinge selbst. Von 1830 bis 1840 war die Zeit, da das Feuilleton selbstherrlich zu werden drohte, und dem geistreichen, mit der Kunst und dem Leben spielenden Feuilletonisten alles zu tun und zu sagen erlaubt schien. Strengere Verantwortungspflicht hat hier allmählich gesiegt, doch laufen von Heines Schreibart leicht erkennbare Fäden bis zu heutigen Tagesschriftstellern und der Zersetzung dienenden Zeitschriften.

Die einzelnen Teile der Reisebilder. Die Harzreise ist, obwohl der beste Abschnitt der Reisebilder überhaupt, in einem frivol romantisierenden Stil geschrieben. Sie schildert eine Fußreise des Dichters durch den Oberharz. Der Charakter des Werkes soll poetisch sein; gelungen sind nur einzelne Abschnitte. Das zweite Reisebild Norderney ist kühler, nüchterner, politischer, aber auch viel zerfahrener und haltloser als das erste. Das Buch Legrand (so heißt ein französischer Tambour, der in Düsseldorf einquartiert worden und Heines Freund geworden ist), besteht aus einer unorganischen Anhäufung der verschiedensten Sachen; im Mittelpunkt steht die Verherrlichung Napoleons des Ersten. Der dritte Band schildert die Reise von München nach Genua und die Bäder von Lucca, der vierte die Stadt Lucca. Im dritten Band unternimmt Heine den freilich vergeblichen Versuch, etwas Größeres zu schaffen und Menschen zu gestalten, statt bloß Skizzen zu bieten. In den Bädern von Lucca erreicht die Ekelhaftigkeit des selbstherrlich gewordenen Feuilletonstils ihre Höhe. Eine alte fette italienische Sängerin, so erzählt uns Heine in den Bädern von Lucca, liegt wegen eines Geschwürs bäuchlings im Bett und speit in einen schmutzigen Spucknapf; der katholisch gewordene jüdische Bankier Gumpelino wühlt sich mit seiner Nase in den Kleiderausschnitt der Dame; besagter Bankier nimmt ein Abführmittel, muß laxieren und liest während dieser Zeit Platensche Gedichte, wobei die schamlosesten Giftreden viele Seiten hindurch gegen Platen geführt werden. Nicht den Angegriffenen, sondern den Angreifer gab dieser Abschnitt in den Bädern von Lucca der tiefsten Verachtung preis. Deutsch ist in dieser Art Heinrich Heines nichts.

Die Werke der zweiten Periode. Die Jahre von 1831 bis 1841, die Heine gern verschönernd Jahre des Exils nannte, in denen er sich nach deutschen Gefängnissen, deutschen Kerkermauern, deutscher Kerkerluft zu sehnen vorgab, während er in Wirklichkeit ruhig in Paris blieb, umfassen nur Werke journalistischer, nicht dichterischer Art. „Die Zeit der Gedichte ist überhaupt bei mir zu Ende, ich kann wahrhaftig kein gutes Gedicht mehr machen.“ Doch so

groß war das eigentümliche Talent dieses Mannes, den man zugleich bekämpfen und bewundern muß, daß er auch in dieser Zeit einen überaus großen Einfluß auf das Zeitbewußtsein in Deutschland ausübte. Heine verfaßte in diesem Jahrzehnt eine Reihe von Prosaschriften: Französische Zustände 1833, Die romantische Schule 1833, Der Salon 1835, Über Börne 1840. Heine spielte eine Vermittlerrolle; er wollte einerseits den Deutschen französische Eigenart näher bringen, andererseits die Franzosen mit deutschem Wesen vertraut machen. Heine hat in seinen Prosaschriften viele neue freiheitliche Gedanken ausgesprochen, aber aus seinem Geiste sind sie nicht hervorgegangen, er hat sie vielmehr von anderen empfangen und nur in wirksamster Weise, schnell, wenn auch nicht sonderlich tief, ausgesprochen und in Deutschland in Umlauf gebracht. Daneben diente Heine freilich in seinen Prosaschriften auch seiner persönlichen Eitelkeit, der nichtigen, oberflächlich blinkenden Rederei und der alles zersetzenden Verneinung. Diese Eigenschaften Heines kann man nicht verschweigen, muß aber dem ungeachtet selbst in diesen Schriften das Wirken eines ewig regen, scharfen Geistes erkennen. Heine war eben eins der gefährlichsten Werkzeuge der Entwicklung, Deutschlands politische, gesellschaftliche und literarische Zustände im Tiefsten aufzuwühlen und alles um sich her in gärende Bewegung zu setzen. Das Werkzeug werden wir nicht lieben, aber die Notwendigkeit, ja die Nützlichkeit seiner Anwendung werden wir nicht abstreiten können.

Werke der dritten Periode. Von 1841 bis 1856 wendete sich Heine, vielseitig und lebensprühend wie kaum ein zweiter seiner Zeitgenossen, wiederum der Dichtung zu. Er war in dieser Zeit von den politischen Dichtern, die nach 1840 in Deutschland zahlreich hervortraten, offenbar beeinflußt. Dies Geschlecht von politischen Dichtern (Herwegh, Dingelstedt, Prutz u. a.) hatte er selbst großgezogen; freisinnige, zersetzende Gedanken hatte er selbst hervorragend in die Poesie bringen helfen. Von Byron, Chateaubriand, Victor Hugo u. a. war in die Dichtung die Vorliebe für die fremdländischen Kulturen des Orients, Spaniens, Amerikas, Nordafrikas gekommen. Heine ergreift mit erstaunlicher Geistesgewandtheit diese Ideen und Stoffe. Er schrieb zunächst 1841 bis 1842 Atta Troll. Es ist ein Gedicht, das sich gegen die in Deutschland den Ton angebenden politischen Dichter wendet, gegen Hoffmann von Fallersleben, Herwegh, Freiligrath, Dingelstedt, die wegen ihrer politischen Gedichte verspottet werden, obschon Heine selbst, wie schon erwähnt, in Gedichten dieser Art vorbildlich gewesen war und sich bald von neuem darin versuchte.

Ein Tanzbär, namens Atta Troll, entläuft seinem Führer und kehrt in seine Heimat, die Pyrenäen, zurück. Hier hält er seinen Söhnen, den Tendenzbären, politische Vorträge, wird endlich durch eine List aus seiner Höhle hervorgelockt und erschossen.

Atta Trolls Geschlecht sind die politischen Dichter, die wie tölpelhafte Bären ihren Tanz um das Standbild der Freiheit ausführen. Das folgende Werk, die Neuen Gedichte 1844, war reicher an warm empfundener Poesie als das Buch der Lieder. Der Künstler Heine ist darin nicht zu verkennen; eine ganze Reihe dieser Gedichte zählt zu den Schätzen unserer Lyrik, und eine Ungerechtigkeit würde es bedeuten, auch in ihnen nur Mache, Verstellung und Verlogenheit zu erblicken. Daneben finden sich freilich auch Gedichte der niederen Minne, in denen Heine sich

über die Zurückhaltung hinwegsetzt, die er bisher als Lyriker immerhin noch bewahrt hatte. Von den Gedichten, die in der Abteilung: Verschiedene vereint sind, schrieb Gutzkow:

„Nennen Sie mir die Nation, die solche Sachen in ihre Literatur aufgenommen hat? Wer hat in England, in Frankreich dergleichen zum Jokus der Kommis herausgegeben, Gedichte, die man sich vorliest im Tabaksqualm, bei ausgezogenen Röcken, in einem gemieteten Zimmer, unter leeren Flaschen, die auf dem Tische stehen?"

Doch auf der Bahn, die Heine beschritt, war dies noch nicht der tiefste Punkt. Deutschland, ein Wintermärchen, entstand infolge einer Reise Heines 1843. Es enthält: Abschied von Paris, Zollrevision an der Grenze, Ankunft in Aachen mit der giftigen Verhöhnung Preußens, Rast in Köln mit der Aufforderung, aus dem Kölner Dom einen Pferdestall zu machen und mit der Bitte des Rheins, daß die Franzosen recht bald an seine Ufer zurückkehren möchten, die Schilderung der Reise über den Teutoburger Wald nach Hamburg und die Erlebnisse in Hamburg. Hier geht der Dichter in eine anrüchige Gasse, findet die umherschweifende Göttin Hammonia (die Verkörperung Hamburgs) und wird von ihr auf ihr Zimmer mitgenommen. Durch eine runde Öffnung schaut und riecht Heine in dem Nachtstuhl der Hammonia Deutschlands Zukunft. Schamloseres ist niemals vorher in deutscher Sprache geschrieben worden. Heine bekundete damit, daß er weder dem Geist noch dem Blut nach ein Sohn unseres Volkes war. Der Jude, der nach zwölf Jahren wieder in die Heimat gekommen, war heimatlos geworden und von giftigem Haß gegen sein Geburtsland erfüllt. Schadenfroh besudelte er es mit seinen Angriffen und entehrte nicht Deutschland, sondern sich selbst. Einzelne sentimentale Anwandlungen können unmöglich verdecken, wie unflätig Heine Deutschland behandelte. Wohl haben auch andere Dichter über die damaligen deutschen Zustände ihrem Groll freien Lauf gelassen, z. B. drei so verschiedene Charaktere wie Platen, Uhland und Gutzkow, aber aus ihnen spricht doch die verborgene Liebe zu Deutschland, aus Heine aber die volksfremde Art, die Gemeinheit, der Haß.

Von der Erkrankung bis zum Tode war Heines unglücklichste Zeit. Sie brachte in mancher — nicht in jeder Hinsicht — eine Läuterung. Von den Werken dieser Jahre hatte den meisten Erfolg Der Romanzero 1851. Über die Gedichte, die darin gesammelt sind, sagte Heine: „Sie haben weder die künstlerische Vollendung, noch die innere Geistigkeit, noch die schwellende Kraft meiner früheren Gedichte, aber die Stoffe sind anziehender, kolorierter, und vielleicht auch die Behandlung macht sie der großen Menge zugänglicher." Wie Freiligrath führte Heine im Romanzero nach fernen Ländern, nach dem alten Spanien, Ägypten, Persien, Siam und Mexiko. Die Weltanschauung dieser Gedichte ist zwar ebenfalls verneinend; der Dichter redet viel vom Sterben und vom Untergang des Schönen; doch fehlen zum Vorteil des Ganzen wenigstens giftige, boshafte, allzu persönliche Gedichte. Ist ihr Inhalt geläuterter, so ist ihre Form doch weitschweifiger, redseliger und lehrhafter als in früheren Gedichten. Die Krone gebührt den Lazarusliedern. Hätte Heine damit seine Dichtung geschlossen, so dürfte man wohl von einer Vollendung in höherem Sinne reden. Doch loht aus den „Geständnissen" und den letzten Gedichten immer wieder jener Haß gegen Deutschtum und Christentum, jene persönliche Rachsucht auf, die sich gegen den Gegner

alles erlaubt, sofort aber auf das jämmerlichste wehklagt, wenn ihr das geringste dafür angetan wird. Mit den Liedern an die Mouche schließt Heines Lebenswerk.

Heines Bedeutung als Dichter. Heine hat als Künstler drei große Verdienste: er tat als erster seiner Generation den entscheidenden Schritt über die mittelalterlich-katholisierende Romantik hinaus und forderte schon 1820, daß die Dichtung zur Trägerin lebendiger Zeitgedanken werde; er forderte zweitens, daß die deutsche Dichtung ihre romantische Zerflossenheit aufgebe und daß sie in anschaulichen plastischen Formen erscheine; er stellte endlich selbst modernes Leben in der Dichtung dar, modern bis zur Stunde, in der der Dichter lebt. Heine hat als Lyriker, Satiriker und Feuilletonist zahlreiche Dichter beeinflußt; es sei nur an Gaudy, Dingelstedt, Baumbach, Scheffel und Grisebach erinnert. Erst die fünfte Generation räumte mit der Bewunderung Heines auf. Seine freie, kecke Sinnlichkeit neben der Gefühlsschwärmerei ist bewußt oder unbewußt oft nachgeahmt worden. In metrischer Beziehung hat Heine in der Lyrik das große Verdienst, daß er das Platensche Versschema des streng regelmäßigen Wechsels zwischen Länge und Kürze durchbrach. Die Heineschen Verse sind in der Weise gebaut, daß jede Verszeile zwei stark betonte Silben hat; daneben finden sich zwei betonte Silben von minderer Stärke, und eine Anzahl Senkungen; diese Senkungen bestehen beliebig aus einer oder zwei Silben. Diese bildsame metrische Form ist in der Hand des Meisters des höchsten und leichtesten Ausdrucks fähig, allerdings ist Heine auch nicht überall mustergültig in der Behandlung des Verses. Von Heine stammt in unserer Literatur, namentlich der Lyrik, die Herrschaft des Witzes, d. h. das Preisgeben oder mindestens die Veränderung der schlichten Wahrheit um eines glänzenden Einfalls, einer wirksamen Gruppierung willen; von ihm stammt die gemachte, geistreiche, kränkelnde Sentimentalität ohne die Beglaubigung eines inneren Erlebnisses, die Renommage mit Empfindungen, die gar nicht vorhanden sind, die Pose des Gefühls und damit eine liederliche, zynische und doch nur schauspielerische Überhebung über natürlich schlichtes, sittlich lauteres Gefühl.

Heine als Persönlichkeit. Neben das Bild des Dichters Heine stelle ich nun das Bild des Menschen Heine. Aus seinem Leben und seinen Schriften haben wir bereits Charakterzüge unedler Art genug erkannt. Doch mag es vielleicht zweifelhaft erscheinen, ob eine Beurteilung dieser Art wirklich Heines inneres Wesen trifft. Eine Klarheit über Heine wird man am besten erlangen, wenn man eine Reihe der charakteristischen Aussprüche zusammenstellt, die er über Christentum, über Deutschtum und literarische Persönlichkeiten getan hat. Stehen auch bei Heine Aussprüche anderer Art den nachfolgenden Äußerungen entgegen, so ist doch an dem Ernst und der Aufrichtigkeit nicht zu zweifeln, die Heine bei den folgenden Aussprüchen erfüllt hat. Auch wenn man die verborgensten Herzensfalten und die bittersten brieflichen oder mündlichen Äußerungen eines Lessing, Schiller, Goethe, Grillparzer, Kleist, Hebbel, Wagner, Keller oder Nietzsche durchsucht, wird man nicht die Fülle von Zeugnissen eines „niedrig gepflanzten Menschen" finden, die Heine mit einer Offenheit ohne Gleichen in unzähligen Aussprüchen dargeboten hat.

Christentum. „Es gibt schmutzige Ideenfamilien; zertritt man eine dieser Ideenwanzen, so läßt sie einen Gestank zurück, der jahrtausendelang riechbar ist. Eine solche ist das Christentum, das schon vor 1800 Jahren zertreten worden

und das uns armen Juden seit der Zeit noch immer die Luft verpestet." „Das Christentum, unfähig die Materie zu vernichten, hat sie überall fletriert (gebrandmarkt und beschmutzt), es hat die edelsten Genüsse herabgewürdigt . . . Alle unsere Gefühle müssen wir durchräuchern wie nach überstandener Pest."

Deutschtum. „Alles, was deutsch ist, ist mir zuwider; und Du bist leider ein Deutscher. Alles Deutsche wirkt auf mich wie ein Brechpulver." „O Moses, unser Lehrer, Mosche Rabenu, hoher Bekämpfer der Knechtschaft, reiche mir Hammer und Nägel, damit ich unsere gemütlichen Sklaven in schwarzrotgoldner Livree mit ihren langen Ohren festnagle an das Brandenburger Tor!"

Franzosentum. Es wäre entsetzlich, „Frankreich, das Mutterland der Zivilisation und der Freiheit, ginge verloren durch Leichtsinn und Verrat, und die potsdämische Junkersprache schnarrte wieder durch die Straßen von Paris, und schmutzige Teutonenstiefel befleckten wieder den heiligen Boden der Boulevards." „Louis Napoleon, welcher jetzt Kaiser der Franzosen ist, ist mein legitimer Souverän" (da Heine in Düsseldorf geboren ist, dieses erst von Murat, dann von Prinz Louis beherrscht wurde und dieser sein Erbrecht Kaiser Napoleon dem Dritten übertragen hatte). „Der Patriotismus des Franzosen besteht darin, daß sein Herz erwärmt wird, daß diese Wärme sich ausdehnt, sich erweitert, daß es nicht mehr bloß die nächsten Angehörigen, sondern ganz Frankreich, das ganze Land der Zivilisation mit seiner Liebe umfaßt. Der Patriotismus des Deutschen hingegen besteht darin, daß sein Herz enger wird, daß es sich zusammenzieht wie Leder in der Kälte." Der Vater Rhein spricht zum Dichter in Deutschland, ein Wintermärchen: „Kehren jetzt die Franzosen zurück — so muß ich vor ihnen erröten — ich, der um ihre Rückkehr so oft — mit Tränen zum Himmel gebeten."

Deutsche Vaterlandsliebe 1813. „Wir Deutschen hätten den Napoleon ganz ruhig ertragen, aber wir erhielten den allerhöchsten Befehl, uns von dem fremden Joche zu befreien, und wir loderten auf in männlichem Zorn ob der allzu lang ertragenen Knechtschaft, und wir begeisterten uns durch die guten Melodien und schlechten Verse der Körnerschen Lieder und wir erkämpften uns die Freiheit; denn wir tun alles, was uns von unseren Fürsten befohlen wird." „Im Freiheitskriege benutzten die Regierungen eine Koppel Fakultätsgelehrter und Poeten, um für ihre Kroneninteressen auf das Volk zu wirken, und dieses zeigte viel Empfänglichkeit, bewaffnete sich, landstürmte und focht und besiegte den Napoleon — denn gegen die Dummheit kämpfen die Götter selbst vergebens." „Vater Blücher, dieser ordinäre Knaster." „Görres, Jahn und Ernst Moritz Arndt, die drei berühmtesten Franzosenfresser, eine drollige Gattung Bluthunde."

Literatur. Über Goethe: Goethe ist (indem er den Stoff beherrschte und stets objektiv blieb) „80 Jahre alt geworden und Minister und wohlhabend, armes deutsches Volk! Das ist Dein größter Mann!" — „Goethe hatte Angst vor jedem selbständigen Originalschriftsteller, und er lobte und pries alle unbedeutenden Kleingeister; ja, er trieb dieses so weit, daß es endlich als ein Brevet (urkundliches Zeugnis) der Mittelmäßigkeit galt, von Goethe gelobt zu werden." Über Schwab, Kerner und Uhland: „In Schwaben besah ich die Dichterschul' — Gar liebe Geschöpfchen und Tröpfchen! — Auf kleinen Kackstühlchen saßen sie dort — Fallhütchen auf den Köpfchen." „Ein treues Abbild von meinem . . . Vermach' ich der schwäbischen Schule; ich weiß — Ihr wolltet mein Gesicht nicht haben — Nun könnt Ihr am Gegenteil Euch laben." Über Ludwig Tieck: „In Dresden sah ich einen Hund — Der einst gehörte zu den bessern — Doch fallen ihm jetzt die Zähne aus — Er kann nur bellen und wässern."

Heines Selbstachtung. „Das Beste muß hier die Presse tun (zur Einschüchterung seiner reichen Verwandten in Hamburg) und die ersten Kotwürfe auf Karl Heine und namentlich auf Adolf Halle werden schon wirken. Die Leute sind an Dreck nicht gewöhnt, während ich ganze Mistkarren vertragen kann, ja diese, wie auf Blumenbeeten, nur mein Gedeihen zeitigen." „Ich bin erbötig zu jeder Ehrenerklärung, ja zur Abbitte, um den beleidigten Stolz zu kirren; ich mache mir nichts aus Papier, aus einem gedruckten Pranger."

Die Zahl der Aussprüche Heines dieser Art ließe sich leicht vermehren. Er selber wehrte sich aufs heftigste, daß man bei einem Dichter Talent und Charakter zugleich in Betracht ziehe. Er hatte Gründe, sich dagegen zu wehren. Gewiß soll dem Dichter Heine mit seinem Charakter

nicht fortgesetzt ein Vorwurf gemacht werden. Aber das muß man doch sagen: es ist unmöglich, den künstlerisch schaffenden Menschen in zwei Hälften zu zerlegen: in Talent und Charakter, und zu behaupten, beide gingen einander nichts an; das Talent ist nur die letzte Blüte der menschlichen Persönlichkeit, und nur das höchste Talent und die höchsten Charaktereigenschaften ergeben, wenn sie vereint sind, das Genie. In Goethes Vermächtnis an junge Dichter heißt es, daß der Künstler, er geberde sich, wie er wolle, doch immer nur sein Individuum zu Tage fördern wird. Heines Charaktereigenschaften drücken auf sein Talent und rauben den meisten seiner Dichtungen den bleibenden Wert. Zu einer einseitigen Verurteilung oder Verherrlichung Heines werden nur Fanatiker kommen. Auch Heines Wesen muß aus dem lang darniedergehaltenen und eigentlich erst in Heines Jugend ins deutsche Geistesleben eintretenden Judentum und aus den Einflüssen seiner Umgebung erklärt werden; er war das Produkt höchst schwankender und widerstreitender Zeitverhältnisse und einer verführerisch reichen Veranlagung. Für seine menschlichen Schwächen hat Heine schwer genug gebüßt; käme nicht immer wieder der Übereifer der Heineapostel, die Heine mit einer wahren Glorie umgeben, man könnte, wie bei Zach. Werner, an den er hier und da erinnert, über seine menschlichen Eigenschaften weit milder hinweggehen. Dagegen ist der entschiedenste Einspruch zu erheben, Heine als den größten deutschen Lyriker nach Goethe hinzustellen. Aus tiefem, gesundem, starkem Gefühl hat die weit überwiegende Mehrheit des deutschen Volkes den Stimmen der Heineapostel bisher nicht Glauben geschenkt. So lange deutsche Menschen noch deutsch empfinden, wird es eine trennende Kluft geben, die nie zu überbrücken sein wird: zwischen Goethe, Novalis, Eichendorff, Uhland, Mörike und dem Volkslied einerseits und Heine andererseits.

Karl Gutzkow

In unendlich verschlungener Weise, mit einer Vielseitigkeit, einem Kämpfermut, einem überragenden Geist, in dem schließlich das ganze literarische Schaffen dieser Generation gipfelt, tritt Gutzkow als Bahnbrecher und führendes Talent auf dem Gebiet des Zeitromans und des neuen Gesellschaftsstückes in den Vordergrund.

Nichts falscher, als in Gutzkow vorwiegend einen Dichter zu erblicken. Er war ein wichtiger Ideenträger der Zeit, ein öffentlicher Charakter, aber mehr Kritiker und Journalist als Dichter. Als Dramatiker und Romanschriftsteller strebte Gutzkow niemals in erster Linie nach ästhetischen Zielen, es lag ihm vielmehr am Herzen, die weltflüchtig und rückständig gewordene Literatur zu durchdringen mit den neuen Gedanken, die in Politik, Religion, Naturwissenschaft und Volkswirtschaft zu Tage gefördert worden waren und die der Verbreitung durch die Schriftsteller harrten. Wer an Gutzkow bloß den ästhetischen Maßstab legt, fügt ihm das bitterste Unrecht zu und ist außer stande, die fraglos gewaltige Wirkung, die dieser Mann auf seine Zeit ausgeübt hat, zu erklären. Kein Schriftsteller vor Gutzkow läßt sich mit ihm vergleichen; er war eine völlig neue Erscheinung in unserer Literatur: zum ersten Male finden wir eine fast völlige Verschmähung von Verssprache, Reim und allem poetischen Reiz der Form bei dem eindringendsten Verständnis des Lebens; wir finden bei ihm ausschließliche Wahl

von modernen Stoffen und ein bewußtes Aufgeben des Ewigkeitsstandpunktes. Sein Ziel waren Werke, die nur dem Tage dienen. Gutzkows Geist war weitumfassend, aber vorherrschend verstandesmäßig angelegt, wenn auch Fantasie und Gemüt dem Menschen Gutzkow nicht fehlten. Wir dürfen Gutzkow zu den großen G e i s t e r n zählen, ohne daß wir ihn zu den großen D i c h t e r n rechnen dürfen. Es bestand ein Mißverhältnis zwischen dem Gedankeninhalt von Gutzkows Werken und der Verkörperung dieser Gedanken. Diese gelang ihm selten, seine Werke waren zumeist unbefriedigend, zerrissen, formlos, zumal er sich Ziele steckte, an die geringere Geister gar nicht zu denken wagten; aber auch Gutzkow blieb im Grunde hinter diesen Zielen zurück, und das Bewußtsein davon raubte ihm vielfach die innere Ruhe, machte ihn reizbar gegen jede Kritik und minderte die Freudigkeit und Unbefangenheit seines Schaffens. Da ihm die Gestaltungskraft fehlte, ist wenig von seinen Arbeiten geblieben. Gutzkows Werke haben etwas Bruchstückartiges; aber gerade mit ihren Spitzen und Zacken passen sie in die Zeit, der sie ihre Entstehung verdanken und die sie mit fördern halfen, hinein wie wenig andere Werke, deren Verfasser zwar größere Formkünstler und wärmere, fantasiereichere Dichter waren, aber einen engeren geistigen Horizont besaßen, schüchterner in der Aussprache ihrer Gedanken waren und als Gesamterscheinungen unter Gutzkow standen. Erst seit der Biographie Gutzkows von H. H. Houben (1908) sind wir imstande, das Leben dieses eigentümlichen Schriftstellers und Kämpfers vollständig zu überschauen.

J u g e n d z e i t 1 8 1 1 b i s 1 8 2 9. Im Wein- und Kometenjahr 1811 wurde Karl Gutzkow in Berlin in dem alten Akademiegebäude unter den Linden geboren. Die Dienstwohnung der Eltern bestand nur aus einer Stube und aus einer mit dem Nachbar geteilten Küche. Der Vater, ursprünglich Maurer, ein fantastischer und leidenschaftlicher Mann, stammte aus Pommern; er war prinzlicher Bereiter geworden, war während der napoleonischen Zeit mit dem Hof im Exil in Königsberg gewesen, hatte die Befreiungskriege mitgemacht und war dann etwas widerwillig in die enge Häuslichkeit zurückgekehrt. Er verfiel bald nach seiner Heimkehr in frömmelnde und pietistische Schwärmerei und zwang auch die Kinder zu ähnlichen Anschauungen. Die Mutter, Sofia Berg, eine resolute Berlinerin, konnte lesen, aber nicht schreiben. Sie war die älteste von achtzehn Geschwistern gewesen und in einen Knäuel von Familienbeziehungen verstrickt. Der Knabe bewegte sich von früh an in einer engen, aber bunten Kleinwelt. Ein Glück für ihn war es, daß sich der Vater eines seiner Schulkameraden Minter („Herr Cleanth") seiner annahm. Im Elternhaus herrschten Dürftigkeit, Zwang, Frömmelei und Verachtung der Bildung; im Minterschen Haus umgaben den Knaben geistige Anregungen aller Art. „Dies Doppelleben wurde mehrere Jahre hindurch geführt; Alltags- und Sonntagsexistenz wechselten regelmäßig ab, und die reine, schöne, blaue Luft der letzteren stieg über die erste wie über trübe Nebel empor." 1821 gingen Minters zu Gutzkows großem Schmerz nach Warschau. Die folgenden Jahre besuchte er das Friedrich-Werdersche Gymnasium seiner Vaterstadt. Mit Stundengeben verdiente er sich das Notwendige; in Selbstbewußtsein und Trotz erstarkte sein Charakter. Früh gewann er ein Gefühl für Strömungen der Gegenwart. Ein Lehrer rief ihm die beherzigenswerten Worte zu: „Lesen Sie, ich beschwöre Sie, die Dichter in Ihren jetzigen jungen Jahren! Im Alter verliert sich dafür die Empfänglichkeit!" Seichte Modelektüre wies der Knabe zurück; Jean Paul aber wurde sein bewundertes Vorbild. In den Berliner Konditoreien und Lesekabinetten, wo die neuesten Nummern der schöngeistigen Zeitschriften auslagen, erwarb sich der Primaner eine ausgebreitete Kenntnis der zeitgenössischen Literatur. Mit dem Elternhaus war er, zumal seit religiöse Zweifel ihn heimsuchten, völlig zerfallen.

S t u d i e n j a h r e. 1829 bezog Gutzkow die Universität Berlin, ließ sich zuerst in die philosophische, dann in die theologische Fakultät einschreiben und trat 1831 wieder in die philosophische Fakultät zurück. Ein Brotstudium zu ergreifen, lag dem unruhigen, ehrgeizigen

Jüngling fern. Auch als er im Jahre 1830 einen wissenschaftlichen Preis der philosophischen Fakultät gewonnen hatte, interessierte ihn dies weniger als die gleichzeitig eingegangene Nachricht von der Pariser Julirevolution. Von diesem Tag an, sagt Gutzkow, lag die Wissenschaft hinter mir, die Geschichte vor mir. Schon als Student gab er eine Zeitschrift: Das Forum der Journalliteratur (1831) heraus, in der sich der kritische Grundzug seines Wesens zeigte. Einen mächtigen Einfluß übte auf ihn Wolfgang Menzel, der Verfasser der deutschen Literatur und der Herausgeber des Literaturblattes in Stuttgart, aus. Menzel forderte Gutzkow auf, zu ihm zu kommen und am Literaturblatt mitzuarbeiten; er verschaffte Gutzkow wohl viele nützliche Verbindungen, dachte ihn aber mehr als seinen Adjutanten zu benutzen. Auf Menzels Rat änderte Gutzkow die jeanpaulisierenden Briefe eines Narren an eine Närrin 1832 in eine politische Satire um. Dies Erstlingswerk Gutzkows wurde günstig aufgenommen. Mit sich selbst noch uneins, hatte Gutzkow erst in Heidelberg, dann in München Rechtsgelehrsamkeit studiert. Mit Heinrich Laube war er nach Oberitalien gereist, hatte von dessen forscher, dreister Art manche Anregung erhalten und war, nachdem sich seine Jugendgeliebte Rosalie Scheidemantel seiner religiösen Anschauungen wegen von ihm losgerissen hatte, nach Frankfurt a. M. übersiedelt. Das Erlebnis mit Rosalie spiegelt sich in seiner Novelle Der Sadducäer von Amsterdam wider.

Frankfurter Zeit 1835 bis 1837. Von nun an ist Gutzkow entschlossen, sich nur der Schriftstellerei zu widmen. Er schuf sich 1835 im Literaturblatt zum Phönix ein eigenes Organ, das zwar nur acht Monate bestand, das aber eine fast erschöpfende Zusammenfassung der leitenden Ideen der jungen Literatur enthielt. Das Erscheinen von Straußens Kampfschrift: Leben Jesu, der Wunsch, dem tapferen Kämpfer gegen die Orthodoxie zur Seite zu treten, der aufsehenerregende Tod der Charlotte Stieglitz und ein persönliches Erlebnis Gutzkows wirkten zusammen, um den Roman Wally, die Zweiflerin entstehen zu lassen. Dieses Werk sollte einen ungeahnten Wechsel in Gutzkows Schicksal herbeiführen. Gutzkow hatte den Plan, eine große Zeitschrift Die deutsche Revue zu gründen. Wolfgang Menzel, sein früherer Beschützer, mit dem er allmählich auseinandergekommen war, fürchtete von dem Unternehmen eine Beeinträchtigung seines Literaturblattes, und so veröffentlichte er im Herbst 1835 eine höchst verderbliche Kritik von Gutzkows Wally, die er gottlos, unsittlich und staatsgefährlich nannte. Der Bundestag, dem die junge literarische Richtung ohnedies zuwider war, hatte nunmehr einen Anlaß einzuschreiten und verbot alle Schriften von Gutzkow, Wienbarg, Laube, Mundt und Heine „in Gegenwart und Zukunft." Zugleich wurde Gutzkow der Prozeß gemacht. In diesen schweren Tagen schloß er gleichwohl einen Herzensbund mit Amalie Klönne in Frankfurt. Das Mannheimer Hofgericht verurteilte ihn zu der milden Strafe von einem Monat Gefängnis. Aber der Plan mit der Deutschen Revue war gescheitert; es galt, von vorn anzufangen. Im Gefängnis hatte Gutzkow die Schriften: Zur Philosophie der Geschichte und Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte fast vollendet. Unter einem Decknamen veröffentlichte er dann ein anderes Werk: Die Zeitgenossen 1837. Unerschrocken und unermüdet war Gutzkow in Frankfurt, unmittelbar unter den Augen des deutschen Bundestages, für die junge Literatur tätig. Er war auch die treibende Kraft in der Redaktion des Telegraphen in Frankfurt, obschon er dem Namen nach nicht an der Spitze stand.

Hamburger Zeit und Reisejahre 1837 bis 1846. 1837 übersiedelte Gutzkow nach Hamburg und leitete von hier aus den Telegraphen, an dem Dingelstedt, Heinrich König, Goedeke, Levin Schücking, Mosen, Beck, Geibel, Eichendorff, Hebbel u. a. mitarbeiteten. „Die Hamburger Zeit war für Gutzkows Entwicklung von entscheidender Bedeutung. Hier baute er nunmehr in größerem Stile sein Leben auf, hier vollzog sich die bedeutsame Entwicklung vom Novellisten und Journalisten zum Dramatiker, und hier verwuchs er mit der geistigen Entwicklung Deutschlands so tief, daß seine späteren Romangemälde den größten kulturgeschichtlichen Wert beanspruchen dürfen." Zu Hebbel, der damals ebenfalls in Hamburg lebte, kam Gutzkow nur in ein frostiges Verhältnis; mit Heine in Paris geriet er in Feindschaft.

1839 wagte Gutzkow den Sprung aufs Theater. „Komme mir nach, wer will", schrieb er damals, „Mundt, Kühne, Laube, Heine, Ruge, nicht das Kompendium der Hegelingen oder die persönliche Rache derer, die noch schlimmer sind als diese Doktrinäre . . . Gelingt es nicht, so bleibt mir immer noch der Roman übrig." Es folgten sich innerhalb von fünfzehn

Jahren die Dramen: Richard Savage 1839, Werner 1840, Patkul 1841, Die Schule der Reichen 1841, Ein weißes Blatt 1842, Zopf und Schwert 1844, Das Urbild des Tartuffe 1844, Uriel Acosta 1846, Wullenweber 1848, Liesli und endlich Ottfried 1854. In Hamburg knüpften sich 1841 Beziehungen zu Therese von Bacheracht, der geistvollen Frau eines russischen Diplomaten, die selbst schriftstellerisch tätig war, und die, als Gutzkow mit der Aufführung der Schule der Reichen in Hamburg eine schmerzliche Niederlage erlitten, sich mutig zu ihm bekannte.

Im Jahr 1842 kehrte Gutzkow, nachdem er eine Reise nach Paris gemacht, nach Frankfurt a. M. zurück. In glücklicher Stimmung schrieb er in Mailand das Lustspiel Zopf und Schwert, das auf den Denkwürdigkeiten der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, der Schwester Friedrichs des Großen, beruht. In Paris entstand 1846 Uriel Acosta. Therese von Bacheracht, die ihn nach Paris begleitet hatte, war für die Gestalt der Judith Vanderstraten von Bedeutung. Trotz der reichen Produktion waren Gutzkows Einnahmen aus seinen Stücken gering, da die Zahlung einer Tantieme erst seit 1844 bei einzelnen Theatern eingeführt wurde und keine Wirkung auf die älteren Stücke hatte.

Dresdner Jahre 1846 bis 1861. Im Jahre 1846 wurde Gutzkow auf Betreiben seines Freundes, des großen Schauspielers Emil Devrient, als Dramaturg an das Hoftheater nach Dresden berufen. In dieser Dresdner Zeit, sagt H. H. Houben von Gutzkow, erreichte er den Höhepunkt seines Wirkens; hier wandelte sich der Dramatiker zum Romanschriftsteller, und hier verlebte er eine Reihe von Jahren, die zu den hellsten Episoden seines vom Glück nur spärlich bedachten Lebens gehören. Die Dresdner Zeit ist die lichte, wenn auch nicht wolkenlose Höhe seines Lebens. Sie währte nicht lange. Bühnenreformen vermochte Gutzkow in Dresden nicht einzuführen. Von der revolutionären Bewegung lebhaft interessiert, war Gutzkow 1848 nach Berlin gereist; dort starb seine Gattin Amalie, deren Tod in ihm Reue erweckte; einige dramatische Niederlagen kamen dazu; wegen der (maßvollen) Beteiligung an der Volksbewegung legte Gutzkow seine Dresdner Stellung nieder; nach siebenjährigen Beziehungen löste sich auch das Verhältnis zu Therese von Bacheracht, die einen Vetter heiratete und nach Java auswanderte, wo sie starb. In einem neuen Ehebunde fand Gutzkow 1849 Glück und Ruhe. Er blieb in Dresden und schrieb hier 1849 und 1850 den großen Roman Die Ritter vom Geiste und gab von 1852 bis 1861 die Zeitschrift: Unterhaltungen am häuslichen Herd heraus. Gegnerschaft bereiteten ihm in dieser Zeit namentlich die Herausgeber der Grenzboten, Julian Schmidt und Gustav Freytag. Seine Reizbarkeit stieg in den folgenden Jahren bis zu krankhafter Höhe. Im Gebrauch der dramatischen Mittel wurde Gutzkow nach 1853 immer unsicherer, und so begann er 1857 das große Gegenstück zu den Rittern vom Geiste, den neunbändigen Roman: Der Zauberer von Rom.

Letzte Wanderjahre und Tod 1861 bis 1878. Kurze Zeit war Gutzkow Generalsekretär der Schillerstiftung in Weimar. In einem Zustande seelischer Überreizung, überall, wie er glaubte, von Feinden verfolgt, unternahm er 1865 auf einer Reise in Friedberg in Hessen einen Selbstmordversuch, doch wurde er in der Nervenheilanstalt St. Gilgenberg bei Bayreuth wieder hergestellt. Als sich die Kunde von Gutzkows Selbstmord in Deutschland verbreitete, besann man sich wieder auf den verdienten Ruhm des unglücklichen Mannes und großen Schriftstellers und überreichte ihm eine aus öffentlichen Sammlungen hervorgangene bedeutende Ehrengabe. Von neuem begann Gutzkow eifrig zu schaffen, den Aufenthaltsort häufig wechselnd (Berlin, Italien, Heidelberg, Sachsenhausen), doch seine Kraft war gebrochen. In Sachsenhausen starb er 1878 vermutlich eines selbstgewählten Todes, indem er ein Betäubungsmittel nahm und des Nachts bei einem Zimmerbrande erstickte. Werke dieser Zeit: Hohenschwangau, Fritz Ellrodt, Rückblicke auf mein Leben, Dionysius Longinus.

Romane: Maha Guru, Geschichte eines Gottes 1833. Wally, die Zweiflerin 1835. Blasedow und seine Söhne 1838. Die Ritter vom Geiste 1850 bis 1851. (Gekürzte Ausgabe 1869.) Der Zauberer von Rom 1858 bis 1861. (Gekürzte Ausgabe 1872.)
Tragödien: Nero 1835. König Saul 1839. Richard Savage 1839. Patkul 1841. Uriel Acosta 1846. Wullenweber 1848.
Schauspiele: Werner oder Herz und Welt 1840. Ein weißes Blatt. Ottfried 1854.
Geschichtliche Lustspiele: Zopf und Schwert 1844. Das Urbild des Tartuffe 1844. Der Königsleutnant 1849.

Novellen: Der Sadducäer von Amsterdam 1833. Ein Mädchen aus dem Volke. König Franz in Fontainebleau. Der Ring oder Die Nihilisten. (Die letzten vier Novellen entstanden zwischen 1852 und 1861.)

Verschiedene Schriften: Briefe eines Narren an eine Närrin 1832. Zur Philosophie der Geschichte 1835. Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte 1835. Die Zeitgenossen, ihre Schicksale, ihre Tendenzen, ihre großen Charaktere, 1836 bis 1837 entstanden.

Lebensgeschichtliches: Aus der Knabenzeit 1852. Rückblicke auf mein Leben 1875.

Erste Periode. Auch Gutzkow begann als Romantiker, als Nachahmer Jean Pauls, aber als einer, in dem sich durch Börnes und Heines Einfluß die romantischen Ideen schon zersetzt hatten: die Briefe eines Narren an eine Närrin wurden aus einer Verherrlichung Jean Pauls zu einer Satire. Maha Guru 1833, ein philosophisch-satirischer Roman, ist die Geschichte eines tibetanischen Dalai Lama, der bekanntlich zu dieser höchsten priesterlichen Würde Tibets gewählt und als Gott angebetet wird. In den tibetanischen Bildern werden uns nur europäische Zustände vorgeführt, die Spitze der Satire kehrte sich gegen das Christentum; der Grundgedanke war, daß die falsche Göttlichkeit eines hochgestiegenen Menschen durch die wahre Menschlichkeit eines still und niedrig gebliebenen in den Schatten gestellt wird. Dieses Jugendwerk war ebenso wie der Roman Wally, die Zweiflerin 1835 kaum ein Kunstwerk, sondern nur eine Skizze zu nennen: barock, willkürlich, unausgereift, gekünstelt geistreich. Wally, die Zweiflerin ist eigentlich ohne Grund so berüchtigt geworden; man hat dem schwerfälligen, blutlosen Werk — ebenso wie Schlegels Lucinde — alles mögliche Schlechte nachgesagt. Die Romanfabel war ohne Interesse — Wally wird durch ihren Geliebten, Cäsar, zur völligen Zweiflerin und ersticht sich — diese Handlung umhüllte aber nur einen Auszug aus den freigeistigen Schriften des alten Dr. Reimarus, die schon G. E. Lessing als Fragmente eines Ungenannten herausgegeben und die ihm so viel erbitterte Feindschaft eingetragen hatten. Dasselbe war auch bei Gutzkow der Fall. Er hatte jene alten Aufklärungsgedanken mit den modernsten, aus Frankreich herübergetragenen Gedanken des Saint-Simonismus verbunden, namentlich mit der Emanzipation des Fleisches. Diese wollte eine Wiederherstellung des Natürlichen in allen Lebensbeziehungen und ging bis zur Verherrlichung der Sinnlichkeit. So entstand ein Buch, das in der Kälte der Schilderung sinnlicher Szenen an F. Schlegels Lucinde erinnert. Damit schloß Gutzkows wilde jungdeutsche Periode. Unter dem Eindruck der Mannheimer Haft und des Verbotes aller Schriften Gutzkows durch den Bundestag rang sich Gutzkow von dem bisherigen geistreichelnden, gefallsüchtigen und willkürlich schillernden Wesen los, er wurde Zeitdramatiker, freilich, da ihm die formspendende Gabe der Charakteristik und Abrundung des Stoffes fehlte, nur ein Dramatiker seiner, nicht einer späteren Zeit.

Zweite Schaffensperiode. Gutzkows Bedeutung als Dramatiker 1839 bis 1849 liegt also nicht in der psychologischen Wahrheit und der sicheren Motivierung der Handlung, sondern sein Verdienst ist folgendes: Gutzkow hat das deutsche Drama, das durch die mißlungenen Bühnenexperimente Tiecks, Arnims, Werners und anderer Romantiker verwirrt und verkümmert war oder das in die Hände von bloßen Nachahmern und Geschäftsdramatikern geraten war — erinnern wir uns, daß Kleist und Grillparzer teils gar nicht, teils nur vorübergehend Erfolge hatten — ums Jahr 1840 wieder erneuert; Gutzkow hat

das deutsche Drama eigene, von Klassikern wie Romantikern abweichende Wege gehen gelehrt und es von 1840 bis 1850 von der unmittelbaren Nachahmung der Franzosen befreit; er hat seine dramatischen Stoffe aus der Gegenwart genommen oder geschichtliche Stoffe in moderne Beleuchtung gerückt und ist so für Deutschland der Schöpfer des modernen Schau- und Lustspiels geworden; Gutzkow hat die eintönige Jambensprache durch eine für die Zeit blendende, der Wirklichkeit möglichst entsprechende Prosa ersetzt (seine bedeutendsten Stücke sind in Prosa geschrieben, nur Uriel Acosta in Versen); Gutzkow hat ferner moderne Gedanken auf die Bühne gebracht und mutig gegen gesellschaftliche Vorurteile, Philistermoral und politische Unfreiheit gekämpft. Ohne Gutzkow ist das deutsche Drama am Ende des Jahrhunderts, so fern es ihm auch zu stehen scheint, nicht zu denken. Kein Geringerer als Hebbel hat über Gutzkow als Dramatiker geurteilt: „Gutzkow ist der erste unter den neueren Schriftstellern gewesen, der sich des Theaters wieder zu bemächtigen gewußt hat, seine Stücke werden auf allen Bühnen gegeben, schon aus diesem Grunde muß man seiner gedenken, wenn man über die Regeneration des Dramas spricht."

Neben dieser großen geschichtlichen Bedeutung sind freilich die ästhetischen Mängel auch nicht zu verschweigen: Die Handlung in Gutzkows Dramen hält der Nachprüfung zumeist nicht stand, sie ist gesucht und unbefriedigend, die Personen debattieren eingehend über Gutzkowsche Gedanken und fallen dabei aus ihrem Wesen, die Charaktere sind schwankend und haltlos.

Die beiden ersten Dramen Nero und Saul waren Vorübungen. Nero war noch untheatralisch, Saul dagegen bereits bühnengerecht. Fast alle Gutzkowschen Dramen waren mit großer Kenntnis der Bühne ihrer Zeit geschrieben. Seinen ersten Erfolg errang der Dichter mit Richard Savage (1839). Es ist die Tragödie eines Sohnes, der seine ihm unbekannte Mutter sucht, sie in einer vornehmen Lady entdeckt, von ihr aber zurückgewiesen wird, da sich ihr Adelsstolz sträubt, den Schriftsteller als Sohn anzuerkennen. Der Grundgedanke ist, daß selbst der bedeutendste Schriftsteller vergebens gegen Standesunterschiede und bestehende Staatseinrichtungen ankämpft. In Patkul ist der Held jener kühne Unterhändler, der während des nordischen Krieges an König Karl den Zwölften von Schweden ausgeliefert und hingerichtet wird. Patkul erscheint darin als Vorkämpfer für Freiheit und Recht gegen fürstliche Schwäche. Der Abhängigste an einem Hofe ist der Fürst selber. Das Drama Wullenweber führte den Untergang des letzten großen Hanseaten vor, der als Bürgermeister von Lübeck Dänemark den Fehdehandschuh hinwirft, jedoch im Kampf erliegt, von seinen Gegnern in Lübeck abgesetzt und endlich durch Herzog Heinrich von Braunschweig (1537) zum Tode verurteilt wird. Der Grundgedanke ist die Verherrlichung städtischer Größe.

Wichtiger waren die bürgerlichen Schauspiele Werner, Ein weißes Blatt und Ottfried. Sie behandelten die schmerzlichen Wirren, die dadurch entstehen, daß ein Mann zwischen zwei Frauenseelen schwankt, ohne daß der Dichter aber für diesen Konflikt die rechte Lösung gefunden hätte.

Diese einst viel gegebenen Schauspiele haben sich für die Dauer auf der Bühne nicht behaupten können, wie dies den Gutzkowschen Lustspielen viel nach-

haltiger gelang. Es ist auffallend, daß der grüblerische, für seine Ideen auch im Drama leidenschaftlich kämpfende Gutzkow überhaupt Lustspiele schreiben konnte. In Richard Savage hatte der Journalist dem Helden zugerufen:

„Lustspiele, Savage, Lustspiele! Die Menschen sind der Trauerspiele satt, eurer wahnsinnigen Könige, eurer händeringenden Jungfrauen, eurer Geisterbeschwörungen: satt, satt — Lustspiele, Savage! Feine gesellschaftliche Beziehungen, satirische Gemälde des Lebens der höheren Stände, Ironien auf die Advokaten, auf die Ärzte, auf die Priester — das ist ein Feld, Savage; Witz, Witz, Witz!"

Am unbedeutendsten ist Gutzkows bekanntestes Stück Der Königsleutnant. Es war eigentlich nur als ein flüchtiges Gelegenheitswerk zur Feier von Goethes 100. Geburtstag in Frankfurt geschrieben; nur die ungemein dankbare Rolle des Grafen Thorane, von F. Haase viel gespielt, verschaffte ihm ein längeres Dasein auf der Bühne. Literarisch besaß dieses Werk kaum mittelmäßigen Wert, es war nur durch den Stoff interessant.

Er ist dem dritten Buch von Goethes Wahrheit und Dichtung entnommen und behandelt in romanhafter Ausschmückung die Geschichte von der Einquartierung des Grafen Thorane (Thoranc) im Goetheschen Haus in Frankfurt während des siebenjährigen Krieges. Hauptpersonen: der nach Art von Lessings Riccaut deutsch radebrechende, stark sentimentale Königsleutnant, der frühreife, in alles sich hineinmischende, seiner künftigen Unsterblichkeit nur allzu bewußte Wolfgang, der würdige Herr Rat, die heitere Frau Rat, der Deutschelsässer Mack, der Maler Seekatz u. a. Der Königsleutnant findet Gefallen an Wolfgang, gerät aber mit dem alten Rat zusammen. In einer Schauspielerin des französischen Theaters, in die Wolfgang verliebt ist, entdeckt der Königsleutnant seine ihm entflohene Pflegetochter, er duelliert sich mit deren Verlobten, verzeiht aber schließlich dem jungen Paar und kehrt auf sein Schloß nach der Provence zurück.

Besser in der geschichtlichen Färbung war Zopf und Schwert. Es war dramatisch allerdings auch ziemlich schwach motiviert; nach Art des Scribeschen Intriguenlustspiels wird mit den geschichtlichen Ereignissen in unverantwortlicher Weise Fangball gespielt, aber das Leben und Treiben am Hofe Friedrich Wilhelm des Ersten, des Soldatenkönigs, die im Hintergrund skizzierte Gestalt des Kronprinzen Fritz, die Diplomaten am preußischen Hofe und das Tabakskollegium ergeben ein frisches und heiteres Gesamtbild.

Es treten auf: König Friedrich Wilhelm der Erste, die Königin, die Prinzessin Wilhelmine, der Erbprinz von Bayreuth, der britische Gesandte Hotham, der kaiserliche Gesandte Seckendorf, General Grumbkow, Kammerdiener Eversmann. 1. Aufzug. Der Kronprinz Friedrich schickt seiner Schwester Wilhelmine den Erbprinzen von Bayreuth, seinen Freund, um ihr bei Vervollkommnung ihrer Bildung beizustehen. Die Königin fordert den Erbprinzen auf, für eine Heirat Wilhelminens mit dem Prinzen von Wales zu wirken. 2. Aufzug. Der König beauftrag den Erbprinzen, ein Festspiel für die bevorstehende Vermählung der Prinzessin zu schreiben. Der Erbprinz ist voll Verzweiflung, da er Wilhelmine selbst liebt. Er trifft Hotham, seinen Freund, den englischen Gesandten, der ihm verrät, der Prinz von Wales werde nur dann Wilhelmine heiraten, wenn Preußen zugleich einen für England günstigen Handelsvertrag abschließe. 3. Aufzug. Die Verhandlungen wegen der englischen Heirat scheitern an der Forderung dieses Handelsvertrages, den der König ablehnt. Der König will seine Tochter nunmehr mit einem östreichischen Erzherzog vermählen, obschon der Prinz von Wales angeblich in Berlin sein soll. 4. Aufzug. Der Gesandte Hotham bittet in einer komischen Abschiedsaudienz den König, ihm einen Rekruten für sein Heer zuführen, vorher aber an dem Tabakskollegium teilnehmen zu dürfen. Auch der Erbprinz von Bayreuth wird zu der Tabagie geladen; er hält in gespielter Trunkenheit eine Grabrede auf den König, worin er ihm bittere Wahrheiten sagt. 5. Aufzug. Der König überrascht die Königin bei einem Fest, der Erbprinz erscheint als preußischer Rekrut, und der König willigt in die Verlobung des Erbprinzen mit Wilhelmine.

Das beste Lustspiel Gutzkows ist **Das Urbild des Tartuffe.** In ihm wird der Kampf vorgeführt, den Moliere um die Aufführung seines Lustspiels Tartuffe zu bestehen hat.

Das Urbild zu Tartuffe, diesem im Dunkeln schleichenden religiösen Heuchler, lebt am Hofe Ludwigs des Vierzehnten, es ist der einflußreiche Präsident La Roquette. Seine Ränke stellen die Aufführung lange in Zweifel, und Moliere, der Dichter des Dramas, durch das die Scheinheiligkeit entlarvt werden soll, bangt nicht bloß um das Schicksal seines Stückes, sondern auch um die Treue seiner Geliebten, der berühmten Schauspielerin Armande. In reizender Weise schmeichelt Armande dem Könige die Erlaubnis zur Aufführung des Stückes ab, das Stück hat großen Erfolg, La Roquette muß Zeuge desselben sein und schwört ergrimmt, in den Jesuitenorden eintreten zu wollen.

Von Gutzkows **Tragödien** ragt durch den poetischen Adel, den reinen und hohen Stil, durch tragische Wirkung **Uriel Acosta** bedeutsam hervor. Es ist Gutzkows reifstes und edelstes Werk, das einzige, das aus der Zahl der jungdeutschen Dichtungen dauernden Bestand besitzt. Zweimal hat Gutzkow diesen Stoff, der ihn tief ergriff und in dessen Helden er Seiten seines eigenen Wesens darstellte, behandelt: einmal in der Novelle Der Sadducäer von Amsterdam (1833) und dann in der poetisch reicheren, wenn auch hier und da verschwommenen Tragödie Uriel Acosta. Die Hauptgestalt ist Uriel Acosta; er ist als Jude geboren, in Portugal als Christ getauft und erzogen und ist später in Amsterdam ein berühmter Gelehrter geworden. Nebengestalten sind seine blinde Mutter; der epikuräische Kaufherr Manasse Vanderstraten; dessen Tochter Judith, Uriels Schülerin in der Philosophie und durch seine Lehre über Tradition und Wahn erhaben; Ben Jochai, der mit Judith schon als Kind verlobt worden ist; der eifernde Rabbiner de Santos; der milde Arzt de Silva; der uralte Rabbi Ben Akiba. Der Ort der Handlung ist Amsterdam im Jahr 1647.

1. Ben Jochai ist nach langer Abwesenheit zurückgekehrt, er findet Judith, seine Verlobte, anders als er sie verlassen hat, infolge des Umganges mit Uriel, der ihr seine Philosophie gelehrt hat. Diese Lehre hat Uriel in einem Werke niedergelegt, das die Rabbiner zu dem gelehrten de Silva bringen, der entscheiden soll, ob der Inhalt mit der Thora und dem Talmud übereinstimmt. 2. Das Urteil Silvas lautet: Der Verfasser des Buches ist kein Jude. Die Rabbiner erscheinen daher in feierlichem Zuge, um Uriel zu verfluchen. Er könnte sich dem Fluche leicht entziehen, wenn er ausspräche, daß er als Christ getauft worden sei, aber er bekennt sich selbst als Juden. „Ihr dürft mir fluchen, denn ich bin ein Jude." So trifft ihn der Bannfluch. Alle weichen von ihm, nur Judith tritt an seine Seite. „Er wird geliebt! Glaubt besseren Propheten." 3. Uriel ist nach langem inneren Kampfe bereit, den Widerruf zu leisten, nicht, weil er einsieht, geirrt zu haben, sondern seiner Mutter zu Liebe und um Judiths Hand zu erhalten, die ihm Manasse Vanderstraten, aus Liebe zur Tochter, nach geschehenem Widerruf in Aussicht stellt. 4. Das Vermögen Vanderstratens wird jedoch durch die Machenschaften Ben Jochais, des abgewiesenen Freiers, untergraben. Der Bankerott des reichen Kaufherrn steht bevor. Nur um den Preis, daß Judith sich ihm vermählt, ist Ben Jochai bereit, Vanderstraten zu retten. Während so die Geliebte für Uriel verloren zu gehen droht, ist auch seine alte Mutter, um derentwillen er sich zur Unterwerfung bereit erklärt hatte, gestorben. Doch Uriel, in der Synagoge zur Buße eingeschlossen, weiß davon noch nichts. Aus der Hand des alten Ben Akiba („Es ist alles schon dagewesen, sagt Ben Akiba") empfängt er den Text des Widerrufs, um ihn öffentlich zu verlesen, worauf die Gemeinde nach altem Brauch über ihn hinwegschreiten soll. Der erste, der dies tut, ist Ben Jochai, der ihm dabei triumphierend zuruft, daß Vanderstraten seine Tochter mit ihm, Ben Jochai, morgen vermählen werde. Uriel springt flammend auf und widerruft den Widerruf. 5. Judith ist entschlossen, dem ungeliebten Ben Jochai ihre Hand zu reichen, um den Vater zu retten. Als dies geschehen, nimmt sie Gift. Uriel endet sein Leben durch einen Pistolenschuß. („Nicht *was* wir meinen, siegt, de Santos! Nein, *wie* wir es meinen, das nur überwindet!" —)

Uriel ist ein moderner Geisteskämpfer, dem Gutzkow viel von sich selbst geliehen hat. Uriel schwankt zwischen zwei widerstreitenden Gefühlen, aber er verliert nichts von unserer Sympathie, daß er zum Widerruf schreitet, als ihn Liebe und Kindespflicht dazu locken. Zum Vorteil des Dramas ist in Uriel mehr der Mensch betont als der strenge Denker. In seinem Konflikte kann dieses Drama nie veralten, es ist Gutzkows einziges wahrhaft poetisches Werk.

Der Romanschriftsteller. Auf die dramatische Tätigkeit Gutzkows folgte seine Beschäftigung mit dem Roman. Sie war von nicht geringerer Wichtigkeit als seine dramatische. Die strenge Gebundenheit des Dramas, die Zufälligkeit der Wirkung eines Theaterstücks, die Unmöglichkeit, die geistigen und materiellen Kämpfe der Gegenwart in drei bis vier Bühnenstunden darzustellen, führte Gutzkow zum Roman. Neben Immermann ward Gutzkow der Schöpfer des deutschen Zeitromans, seine Nachfolger waren Freytag, Spielhagen und viele andere. Neu sind Gutzkows Forderungen:

1. Der Roman soll nicht mehr die Lebensgeschichte Eines Helden nacheinander vorführen, sondern ein Bild vieler gleichzeitig und nebeneinander wirkender Personen, Stände und Verhältnisse entrollen, also statt eines durch künstliche Mittel interessant zugespitzten Einzelschicksals, ein großes ineinander greifendes Weltbild geben.
2. Die Personen eines modernen Romans sollen nicht mehr nach einfach vorgezeichneten großen Motiven handeln, sie sollen keine „Helden" mehr sein, sondern vielfach beeinflußte, oft schwankende, problematische, vielfach zusammengesetzte, verwickelte Naturen.
3. In dem bunten, der Wirklichkeit entsprechenden Nebeneinander der Handlung soll der Dichter, über dem Stoffe schwebend, alle Momente des Werkes Einer Idee unterordnen (ideale Einheit) und dadurch alle Fäden entwirren, alle Nebenfiguren in Verbindung mit den Hauptgestalten bringen und so eine zusammenhängende Handlung herstellen (reale Einheit).

Die Durchführung dieser Forderungen mußte ungemein schwierig sein und sie ist auch Gutzkow nicht geglückt. Die schwerfällige Vorwärtsbewegung der Handlung, die Zersplitterung des Interesses, die Unübersichtlichkeit der Handlung, die schillernde Vieldeutigkeit der Charaktere waren schwerwiegende Fehler auch Gutzkowscher Romane. Die Aufstellung dieser Forderungen blieb jedoch bedeutsam, auch wenn Gutzkows Romane heutzutage zum Vergnügen nicht mehr gelesen werden. An ihnen mißfallen heutzutage die Länge (neunbändige Romane), die geringe Spannung, die hohen Anforderungen an die Aufmerksamkeit des Lesers, die nicht überall erreichte künstlerische Abrundung. Ihre Vorzüge bestanden in einem staunenswerten Reichtum an Charakteren, einem unvergleichlichen Tiefblick in alle Zustände des öffentlichen Lebens, in einer geistvollen Gedankenentwicklung und in vielen genialen Einzelerfindungen.

Sein erster großer Zeitroman, Die Ritter vom Geiste 1850, spielt in der Zeit nach der Revolution im protestantischen Norddeutschland, und gibt ein großartiges Bild von den wirren, schwankenden, halbfertigen Zuständen nach 1848. Mit unheurer Schnelligkeit wuchs das siebenbändige Werk 1849 und 1850 heran. „Es war eine Überraschung für die Zeitgenossen, in Jahresfrist ein solches Riesenwerk entstehen zu sehen, eine Art Naturschauspiel, als ob ein an sich schon stattlicher Strom über die Ufer tritt und sich zu einem gewaltigen See erweitert. Und dabei nirgends ein Beweis für mangelnde Überlegung, skizzenhafte Durchführung, Planlosigkeit oder Unklarheit. . . . Angeregt von allem, was der Tag brachte, mit allen Phasen der Zeitgeschichte seit seiner politischen Geburt 1830

aufs engste vertraut, mußte sich Gutzkow in einer Zeit, in der so viele sich zu Rettern des deutschen Volkes erkoren glaubten, zu seiner politischen Sendung berufen fühlen."

Der Bund der Ritter vom Geiste bildet eine ideale Gemeinschaft, durch die sich die Gesinnungsgenossen rascher finden sollen, um mit Hilfe der freien Presse und des Rechtes auf Arbeit Deutschlands Wiedergeburt nach der Revolution zu vollenden. Die Zahl der Personen ist kaum zu überblicken. Hauptpersonen sind die beiden Brüder Wildungen, der eine von ihnen ist Maler, der andere Rechtsanwalt; Fürst Egon, eigentlich ein Bastard, der in Paris Tischler und Sozialist geworden ist, sich zunächst den Rittern vom Geiste zugesellt, später Minister wird und die Freunde verrät; der gewissenlose Genußmensch Justizrat Schlurk; seine schöne Tochter Melanie, die später den Fürsten Egon heiratet; ein anderer Bastard, namens Hackert, der im Feuer umkommt; der alte, kantisch pflichtentreue Dagobert von Harder; die jungdeutsch unruhige Pauline von Harder u. v. a.

Die beiden Brüder Wildungen führen einen Prozeß um eine Erbschaft des Templerordens, die viele Millionen beträgt. Die entscheidende Urkunde liegt in einem geschnitzten Schreine, der ihnen gestohlen wird. Als er ihnen wieder zugestellt wird und der Prozeß gewonnen ist, sitzt Dankmar Wildungen im Gefängnis, wird aber befreit. Bei einem Brande jedoch, in welchem der nachtwandelnde Hackert umkommt, verbrennt auch der Schrein.

In seiner umfassenden Schilderung von Zeit, Ständen, Persönlichkeiten und sozialen Strömungen erinnert der Roman Gutzkows an die Werke Zolas. „Männer so verschiedener Denkart und auseinandergehenden Interessenkreisen wie F. Th. Vischer, Alexis, Riehl, Varnhagen, Gottfried Keller, Fallmerayer, Hebbel, D. F. Strauß, Hettner, Carriere, Kinkel, Diesterweg, Bamberger, Dingelstedt und viele andere erkannten den bedeutenden Wurf, den Gutzkow mit den Rittern vom Geist gemacht hatte, freudig an."

Der zweite große neunbändige Roman Gutzkows Der Zauberer von Rom 1858 schilderte das kirchliche Leben und zwar die weltbeherrschende Macht des Katholizismus. Der „Zauberer" ist der Papst, der in den Jahren der Entstehung des Romans seine Macht in Italien, Östreich und Deutschland neu befestigte. Kurz ausgedrückt, ist das Thema: Kampf der modernen Ghibellinen und ihrer Kaiser gegen die modernen Welfen und die römische Kirche. Gutzkow warnte die Deutschen, daß sie auf der Hut seien vor dem Ultramontanismus, er forderte die Einheit Deutschlands in Glaubenssachen und stellte einen verklärten und geläuterten Katholizismus als Ziel des Strebens aller Gläubigen hin. Die beiden wichtigsten Figuren in dem Roman Der Zauberer von Rom sind die dämonische, aus niederem Stand aufgestiegene Lucinde und der milde, ideale deutsche Jüngling Bonaventura von Asselyn. Bonaventura wird katholischer Priester, Kardinal und endlich Papst. Der Inhalt kann in wenig Worten nicht wiedererzählt, eine Gesamtanschauung kaum gegeben werden; die Träger der Handlung sind unzählig, die Übersichtlichkeit mangelt noch mehr als in den Rittern vom Geiste; staunengebietend war aber auch hier der Reichtum an Charakteren, der schwindelnde Bau der Gedanken, der Seherblick des großen Schriftstellers; indessen auch in diesem letzten bedeutenden Werke war Gutzkow, wie in seinem Schaffen überhaupt, in den gedanklichen Entwürfen größer als in den poetischen Gestaltungen.

Nikolaus Lenau

In dem Sinn wie Heine ist Lenau kaum ein führendes Talent der neuen Lyrik zu nennen. Aber Lenau war als Gegengewicht zu Heine von größter Bedeutung: er verfügte über jenen heiligen Ernst, der Heine so sehr fehlte; er suchte unter den furchtbarsten seelischen Qualen einen Ausweg aus den vielen ihn bedrängenden Zweifeln, für den der spöttische Heine nur Satire übrig hatte. Lenaus Poesie war ernst, tiefsinnig, schwärmerisch, von krankhafter Sehnsucht nach Einsamkeit und Tod erfüllt. Nur aus seinem Leben ist man imstande, sein Dichten zu verstehen und zu erklären.

Jugend. Nikolaus Niembsch von Strehlenau, 1802 zu Csatad, einem Heidedorf im Banat, geboren, entstammte einer echt deutschen Familie. Niembsch bedeutet deutsch; ein Vorfahre hatte wegen seiner Verdienste im Türkenkrieg den Namen Edler von Strehlenau erhalten; der Dichter verwandelte ihn durch Abkürzung in Lenau. Der Vater war ein Nichtstuer, ein Spieler und unsteter Genußmensch. Er starb früh. Die Mutter hatte ein düsterleidenschaftliches Gemüt. Sie hegte eine fast abgöttische Liebe zu ihren Kindern. Bis zum neunten Jahr wuchs der Knabe ohne Schulbildung heran. Das Leben auf der Heide, im Wald, das Fangen von Vögeln war sein Lieblingsvergnügen. Sein erster Unterricht bestand im Geigen- und Guitarrespiel. Der Einfluß der Mutter auf das leicht erglühende, fantasievolle, doch weichliche Wesen des Knaben war sehr groß. In Tokai verlebte er zwei glückliche Jahre. Die ungarische Landschaft mit ihrem weiten wogenden Grasmeer, mit den wandernden Zigeunern und ihrer seltsamen Musik bildete einen Eindruck fürs Leben. Zehn Studienjahre, die ein unaufhörliches Springen von einer Wissenschaft zur andern mit sich brachten, folgten (1821 bis 1831). In Preßburg studierte Lenau ungarisches Recht, in Wien Philosophie, in Ungarisch-Altenburg Landwirtschaft, in Wien erst östreichisches Recht, dann Medizin. Nirgends fand der Jüngling Befriedigung, nirgends faßte er festen Fuß. Eine innere Unruhe trieb ihn umher. Er hatte ein Gefühl seiner durch Vererbung empfangenen krankhaften Veranlagung. Die Liebe zu Bertha, einem armen, verlassenen Mädchen, weckte in ihm das lyrische Talent; die Entdeckung von ihrer Treulosigkeit entlockte dem jungen Dichter die ersten eigenen Töne. Eine schwere Krankheit, der Tod der Mutter trugen dazu bei, sein Gemüt zu verdüstern.

Wanderzeit. 1831 ging Lenau nach Schwaben und wurde hier von Schwab, Karl Mayer, dem Grafen Alexander von Württemberg und Kerner begeistert aufgenommen. Sein dunkles Auge, sein ritterliches Wesen, sein Geigenspiel, seine Melancholie zogen Männer und Frauen unwiderstehlich an. Ein wahrer Lenaukultus entstand. Er faßte eine stumme Neigung zu Charlotte Gmelin, der Nichte Schwabs, fühlte aber nicht die Kraft, sich mit ihr zu verbinden. „Ich halte mich für eine fatale Abnormität der Menschennatur; daher meine Furcht, jene himmlische Rose an mein nächtliches Herz zu heften.“ An Charlotte Gmelin sind die Schilflieder gerichtet. Der Wunsch, in einer großartigen Natur neue Bilder in sich aufzunehmen, um seinen höchsten Lebenszweck, die künstlerische Ausbildung zu erreichen, führte zu dem Plan einer Reise nach Amerika. 1832 trat Lenau die Fahrt an. Amerika enttäuschte ihn. Im Urwald sah er nur die Herzlosigkeit der Naturkräfte, in den Amerikanern ein poesieloses, gewinnsüchtiges Geschlecht. „Ausgebrannte Menschen in ausgebrannten Wäldern.“ Mitten im Winter reiste er durch Urwald und Savanne nach Ohio, wo er aus Spekulationsgründen eine Farm erworben hatte. Er lebte einige Zeit in einem Blockhaus und fällte Bäume mit Tanzschuhen und Glacehandschuhen, kehrte krank und elend nach Pittsburg zurück, unternahm einen rasenden Ritt nach dem Niagarafall und trat endlich, an Seele und Leib erschöpft, die Rückreise nach Europa an. 1833 war Lenau wieder in Deutschland; seine ersten Gedichte waren in der Zwischenzeit erschienen, und er fand sich berühmt. Lenau ging über Schwaben nach Wien, wo er Sofie Löwenthal, eine verwirrend schöne, süß geschwätzige, gefallsüchtige Frau kennen lernte.

Liebeswirren. Erst war es nur eine Freundschaft, in der sich Lenau leicht zurückzunehmen glaubte; dann ward es eine verzehrende Leidenschaft. Sie währte von 1834 bis 1844. Lenau weilte oft längere Zeit in Schwaben; doch fühlte er, fern von der Geliebten, eine seelische Dumpfheit, eine Unstetigkeit, eine namenlose Melancholie, so daß er von dort

wieder aufbrach und nach Wien zurückeilte. Als Katholikin konnte Sofie nicht geschieden werden. Tiefer und tiefer geriet Lenau in die unselige Leidenschaft hinein. Savonarola, Die Albigenser sowie die Neueren Gedichte entstanden während dieser Zeit. Schwermutsanfälle mit schlaflosen Nächten, mit wüsten Träumen und Tränenergüssen traten immer zahlreicher auf. Eine neue Liebe zu der Sängerin Karoline Unger kam hinzu. Von dieser schwer enttäuscht, kehrte Lenau zu Sofie zurück, doch das alte Verhältnis wollte sich nicht wieder herstellen. Er fühlte sein Leben zerrissen, vergällt. „Es ist wahnsinnige Liebe, die mich treibt.“ „Ich finde in meinem Leben zu viel Verlorenes, Versäumtes und Verfehltes, als daß ich bei einem angeborenen Hang zum Mißmut nicht immer tiefer hineingeraten sollte.“ „Es geht mit beschleunigter Geschwindigkeit holpernd und stürzend talab.“ Mit krankhafter Schnelligkeit verlobte sich Lenau mit Marie Behrends.

Irrsinn und Tod. Rasch ging es dem Ende zu. Es stellten sich Sprach- und Bewußtseinsstörungen ein, Selbstmordgedanken peinigten ihn, und 1844 brach in Stuttgart der Wahnsinn bei ihm aus. Lenau wurde nach der Irrenanstalt Winnenthal, dann nach Oberdöbling bei Wien überführt, wo er 1850 starb.

Gedichte 1832. Neuere Gedichte 1839.

Große episch-lyrische Dichtungen: Faust, geschrieben 1833 bis 1834, erschienen 1836, Savonarola 1837, Die Albigenser 1842.

Einzelne Naturgedichte: Frühlingsblick (Durch den Wald, den dunklen, geht holde Frühlingsmorgenstunde), Schilflieder (Drüben geht die Sonne scheiden; Auf dem Teich, dem regungslosen, weilt des Mondes holder Glanz), Waldlieder (Am Kirchhof dort bin ich gestanden), Der Lenz (Da kommt der Lenz, der schöne Junge), Liebesfeier (An ihren bunten Liedern klettert), Primula veris, Der Postillon (Lieblich war die Maiennacht, Silberwölklein flogen), Das Posthorn (Still ist schon das ganze Dorf), Die Wurmlinger Kapelle (Luftig, wie ein leichter Kahn, auf des Hügels grüner Welle).

Gedichte aus der ungarischen Heimat: Die Heideschenke (Ich zog durchs weite Ungarland), Die Werbung (Rings im Kreise lauscht die Menge bärtiger Magyaren froh), Die drei Zigeuner (Drei Zigeuner fand ich einmal).

Gedichte von der amerikanischen Reise: Seemorgen, Das Blockhaus, Urwald (Es ist ein Land voll träumerischem Trug), Die drei Indianer (Mächtig zürnt der Himmel im Gewitter), Niagara, Der Schiffsjunge.

Lieder der Liebe und Melancholie: Das Mondlicht (Dein gedenkend, irr' ich einsam), Bitte (Weil auf mir, du dunkles Auge), Die Tränen (Tränen, euch, ihr trauten, lieben, bring' ich diesen Dankgesang), An die Ersehnte (Umsonst, du bist auf immer mir verloren), Zuneigung (Von allen, die den Sänger lieben), An die Melancholie (Du geleitest mich durchs Leben, sinnende Melancholie), Der offene Schrank (Mein liebes Mütterlein war verreist).

Lenau hatte eine Vorliebe für monumentale Stoffe der Weltliteratur: Faust, Savonarola, Ahasver, Don Juan. Zunächst wagte er sich an Faust. Als Lenau aus Amerika zurückkehrte (1833), war Goethes Faust, der Tragödie zweiter Teil, „das größte Werk der deutschen Romantik“, wie ihn Erich Schmidt genannt hat, aus des Dichters Nachlaß erschienen. Es reizte Lenau wie so manchen andern (Grabbe, Heine) mit Goethe einen Wettstreit zu versuchen. Lenaus Faust ist Lenau selbst. Sein Faust geht durch verschiedene philosophische Anschauungen hindurch, bis er bei der Verschmelzung von Gott, Welt und Ich angelangt ist.

Lenaus Faust verschreibt sich dem Teufel, der ihm dafür Wahrheit, Macht, Ehre und Sinnenlust verspricht. Mephisto trennt Faust zunächst von Christus; dann will er ihn erst vom Glauben, hierauf von der Natur wegreißen; die sinnliche Liebe soll Faust zum Mord treiben, und der Ekel über diese Tat soll ihn in vernichtende Reue jagen. Gegen seine Reue aber waffnet sich Faust mit seinem Stolz, er bäumt sich gegen Gott auf und verflucht, wie früher den Glauben, so jetzt die Hoffnung und die Liebe. Er bestreitet die selbständige Existenz der Natur und erklärt sich schließlich für wesensgleich mit Gott. „Da bist Du in die Arme mir gesprungen“, spricht Mephisto, „nun hab' ich Dich und halte Dich umschlungen.“

Einzelne großartige Züge können nicht darüber täuschen, daß dem Lenauschen Faust der Zusammenhang, die innere Begründung, die Notwendigkeit des

Schlusses fehlt. Bedenklich ist die Form, ein Zwitterding zwischen Drama und Epos, wobei erzählende und dramatische Abschnitte miteinander wechseln. Es zeigt sich, daß die epischen und lyrischen Teile gelungen, die dramatischen mißraten sind. Der Charakter des Gedichtes ist durchaus reflektierend.

In den Seelenkämpfen wegen Sofie Löwenthal, zwischen Entsagung und Begierde schwankend, wählte Lenau einen religiösen Stoff aus der Renaissancezeit: Savonarola. Das Werk bedeutet den Höhepunkt in Lenaus Schaffen. Ein episches Werk war es freilich auch nicht, es bestand aus einzelnen Romanzen, die nur lose untereinander zusammenhingen und glühenden romantischen Bildern glichen. Von diesen sind vor allem zu nennen: die Schilderung der Pest, der Tod Lorenzos, Savonarolas Kerkertraum, die Vision des Papstes, die Szene im Künstlerhain der Medicäer. Das Werk ist gerichtet gegen den Hellenismus Heines: das Kreuz soll den Klagenden tröstend hinüberweisen in das Heimatland. Doch dem Wollen des Künstlers versagte sich diesmal das Gelingen vollständig. „Wie niemand den Savonarola mit innerer Befriedigung aus der Hand gelegt, wie er niemand von der Notwendigkeit einer Renaissance des 15. Jahrhunderts, geschweige denn von der des 19. überzeugt hat, so ist auch niemand für den Dichter eingetreten . . . Die große Idee einer Renaissance der Gegenwart durch das Christentum fand gar keinen Widerhall . . . und der Dichter selbst — er hat sie wenige Monate nach Vollendung seines Werkes von sich gewiesen."

Sein drittes Werk waren die Albigenser. Lenau selbst fühlte, daß es ihm bei seinen seelischen Zuständen versagt sei, dem Gedicht die Vollendung zu geben. Die Helden dieser Dichtung sind die im 13. Jahrhundert in Südfrankreich vorkommenden Albigenser, die ruhig und friedlich dahinlebten und nur geistliche Lehrfreiheit forderten. Die römische Kirche predigte gegen sie einen Kreuzzug, und nach den blutigsten Kriegen erlagen sie 1229. Symbolisch schildert das Gedicht den Kampf des starren Dogmas mit dem freien Gedanken. Der geschichtliche Stoff wird durchaus auf die Gegenwart bezogen. Den Schauplatz bilden die lieblichen Täler der Provence, in sie tritt der Krieg mit all seinen Schrecken; die Albigenser und das Heer der Kreuzfahrer werden mit den lebhaftesten Farben geschildert. Hier wies Lenau neue Bahnen: er zerbrach die alte feierliche Form des großen Epos, sah ab von der epischen Gelassenheit, durchdrang den Stoff mit seiner Persönlichkeit und setzte an die Stelle des Hexameters oder der künstlichen Stanze wechselnde, gereimte Verse, die zu kurzen Gesängen zusammengeschlossen sind. Sein letztes, unvollendetes Werk war ein Don Juan.

Die lyrischen Gedichte waren hauptsächlich Naturgedichte und elegische Gedichte. Lenau sah die Natur nicht mit den Augen eines die Wirklichkeit klar erfassenden Beobachters an, er trug sein Ich in die Naturbetrachtung, er war wie Heine ein romantischer Dichter. Von der Vorliebe für fremde Länder und Stoffe, die Lord Byron, Chateaubriand, Victor Hugo aufgebracht hatten, war er ebenfalls beeinflußt; doch gaben ihm seine Erlebnisse in Ungarn und seine amerikanische Reise immerhin einen eigentümlichen, besonderen Charakter. Seine Gemütsanlage und seine Lebensschicksale bedingten es, daß er dem Schmerz in seiner lyrischen Dichtung eine zu große Pflege zuwendet. In seiner Dichtung singt und klingt es wie in den Kompositionen Chopins: schwermütig, bestrickend, mit

verhaltenem Schmerz. Es fehlte Lenau an einem Gegengewicht zu seiner Fantasie; er versank in seine Stimmungen und Zweifel, in seine krankhafte Schwärmerei und Todessehnsucht.

Karl Immermann

Die Vorherrschaft der lyrischen Dichtung sehen wir, je weiter wir in der Entwicklung der Literatur fortschreiten, zurücktreten, und Drama und Roman mehr und mehr an Bedeutung gewinnen, wie die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Zeit dies mit sich brachten. Der erste, der den Versuch machte, das Leben in der Zeit zwischen 1820 und 1830 in einem großen Roman widerzuspiegeln, war Immermann. Auch er hatte seine Wurzeln noch in der Romantik, doch die Romane Die Epigonen und Münchhausen weisen über die Romantik hinaus. Die Zeitgenossen faßten Immermann zumeist falsch auf. Wie schon erzählt, mußte es sich Immermann wegen eines Spottverses gefallen lassen, von Platen, der schließlich weit weniger modern als Immermann war, im romantischen Ödipus verspottet zu werden, als Stellvertreter der tollen romantischen Dichterlingsgenossenschaft, ein arges Mißverständnis, das aber in Übergangszeiten leicht möglich ist.

In Magdeburg wurde Karl Immermann 1796 als Sohn eines preußischen Kriegsrats geboren. Streng war die Zucht, in der Karl aufwuchs; altpreußisch, „fritzisch" die Gesinnung des elterlichen Hauses. „Ich konnte als Knabe zwischen dem großen König und dem lieben Gott eigentlich keinen Unterschied machen." Der Vater war ein Mann von schroffem Charakter; von Poesie und namentlich vom Theater wollte er nichts wissen. Magdeburg war von 1807 bis 1814 ein Teil des französischen Königreiches Westfalen; die streng preußisch fühlende Familie mußte besonders darunter leiden. Die Studienzeit begann Immermann auf der Universität Halle 1813, die noch der Schimmer der Romantik umglänzte, der auch den jungen Studenten der Rechte umfing. In Halle sah er die Vorstellungen der Weimarischen Theatergesellschaft. In einer alten Kirche war die Bühne aufgeschlagen, Goethes berühmteste Schauspieler stellten dort den Don Carlos und die Braut von Messina dar. Das in Immermann schlummernde Talent zum Dramaturgen, das er später in Düsseldorf so glänzend bewährte, ward damals geweckt. In den Unruhen des Jahres 1813 wurde die Universität Halle geschlossen, an dem Feldzug des Jahres 1815 nahm Immermann teil und vollendete dann seine Rechtsstudien in Halle. Hier trat er in einer Schrift mannhaft gegen das Unwesen einer mächtigen Studentenverbindung auf. Er galt fortan als ein Angeber und man verbrannte seine Schrift beim Wartburgfest 1817. Es beugte ihn nicht; in seiner starken Männlichkeit wußte Immermann auch allein zu stehen. Morgens mit den Akten in die Kanzlei, abends auf den Helikon wandern, wie Platen von Müllner höhnte, durchlief Immermann die Staffeln der Beamtenlaufbahn vom Referendar bis zum Landgerichtsrat; längere Zeit war er als Auditeur in Münster angestellt, wo er das westfälische Bauernleben, das er später im Oberhof schilderte, genau kennen lernte. 1827 kam Immermann als Landgerichtsrat nach Düsseldorf. Hier herrschte durch die Düsseldorfer Malerschule, der Männer wie Hübner, Hildebrandt, Lessing und Bendemann angehörten, ein reges Künstlerleben, auch Felix Mendelssohn wirkte als Kapellmeister hier. Schon in Münster hatte Immermann die geistvolle Gräfin Elisa von Ahlefeldt, die Gattin des Freischarenführers von Lützow, kennen gelernt. Sie war ihrem Gatten auf dessen Zügen durch Deutschland als Samariterin gefolgt, von der Schar begeistert verehrt. Später, in der Eintönigkeit des Garnisonlebens, hatte die schöngeistige Natur der Gattin und die soldatisch prosaische Natur des Gatten nicht mehr zusammen gestimmt. Elisa schloß sich an den 8½ Jahre jüngeren Dichter in seelenvoller Freundschaft an. Sie setzte 1824 die Trennung von ihrem Gatten durch und folgte Immermann erst nach Magdeburg, dann nach Düsseldorf. Die Ehe zu schließen, weigerte sie sich; sie sah durch die trüben Erfahrungen ihres Lebens in der Ehe das Grab der Liebe. Der Wunsch, bessere Theateraufführungen zu veranstalten, führte 1834 Immermann an die Spitze des städtischen Theaters in Düsseldorf. Die

Regierung gab ihm auf ein Jahr Urlaub. Es gelang ihm, auf eine kurze Zeit 1834 bis 1837 das Düsseldorfer Theater zu einer Musterbühne zu erheben. Auf einer Reise nach der Provinz Sachsen und nach Thüringen lernte Immermann Marianne Niemeyer kennen, ein liebreizendes junges Mädchen. In der Liebe zu ihr fand Immermann ein reines Glück. Blutenden Herzens trennte sich Elisa von ihm. Er vermählte sich 1839 mit Marianne; eine neue Schaffenslust kam über ihn; schon bei der Dichtung des Oberhof hatte das Liebesglück eine heilsame Wirkung ausgestrahlt; er begann eine neue Dichtung Tristan und Isolde, da überraschte den in seiner Vollkraft befindlichen Mann der Tod im Jahr 1840.

Romantische Dramen: Die Prinzen von Syrakus 1821, Das Tal von Ronceval 1822, König Periander und sein Haus 1823, Das Auge der Liebe 1824, Merlin 1832.
Geschichtliche Dramen: Ein Trauerspiel in Tirol 1827 (später Andreas Hofer genannt), Kaiser Friedrich der Zweite 1828. Alexis 1832 (eine Trilogie: Die Bojaren, Das Gericht von St. Petersburg, Eudoxia).
Satirische Dichtung: Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Kavalier, eine literarische Tragödie 1829.
Epische Dichtungen: Tulifäntchen, ein Heldengedicht in drei Gesängen 1830. Tristan und Isolde (unvollendet) 1840.
Moderne Romane: Die Epigonen, Familienmemoiren 1836. Münchhausen, eine Geschichte in Arabesken 1838 bis 1839.
Memorabilien 1840 bis 1843, Theaterbriefe 1851.

Romantische Periode. Lange, jedoch im Grunde vergeblich rang Immermann um den dramatischen Lorbeer. Seine Dramen allein sichern ihm keine Stelle in der Literatur, er zeigte sich wesentlich von Schiller, Shakespeare und Goethe, ja auch von den Schicksalsdramatikern beeinflußt, so viel Eigenes und Vortreffliches er damit auch zu verbinden wußte, besonders in Andreas Hofer und Alexis. Für erstgenanntes Drama war Tell, für letztgenanntes Wallenstein Vorbild. Die Trilogie Alexis behandelte den Konflikt zwischen Peter dem Großen und seinem Sohn Alexis, der zuletzt erliegt und stirbt. An Gedanken stand Merlin, eine Mythe aus der Zeit des Königs Artus und der Tafelrunde, am höchsten. Merlin, der Sohn einer reinen Jungfrau und des Satanas, verkörpert wie Faust die Doppelseele des Menschen. Merlin erliegt in diesem Widerspruch; andachttrunken, fällt er auf dem Weg zu Gott in jämmerlichsten Wahnwitz. Es sind Stellen von hinreißendem Schwunge darin, aber gerade dieses Werk blieb zu des Dichters tiefstem Schmerze das unbekannteste.

Humoristisch-fantastische Übergänge. Immermanns kraftvolle, mehr verständige als traumhaft romantische Veranlagung konnte auf die Dauer nicht in den Banden der Romantik bleiben, seine Satire gegen Platen (Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Kavalier) und das reizende kleine Epos Tulifäntchen (ein Däumling, der auf einem Rosse in die Welt auf Abenteuer auszieht), beweisen, daß er den Übergang suchte und schließlich fand, der ihn auf den Boden des realen Lebens führte.

Tulifäntchen ist ein kleiner, artiger Held, der die zierliche Klinge eines Federmessers als Schwert, einen Silberling als Schild und eine ausgehöhlte Nußschale als Harnisch benutzt. Er kommt in das Land des Pantoffels, wo es nur Frauen gibt, deren Königin er von einer bösen Brummfliege befreit. Die Prinzessintochter Balsamina ist von einem Riesen Schlagadodro geraubt. Der kleine Held tötet mit Hilfe einer Fee den Riesen, der gerade auf einer Mauer sitzt, und führt die schöne Balsamina heim. Aber ihre Körper verstehen sich so wenig wie ihre Seelen. Sie sperrt den Däumling in einen Vogelkäfig, aus Scham will sich der Held in einen Abgrund stürzen, er fällt und fällt, da fangen ihn Libellen und Wolken auf, er heiratet ein sterblich in ihn verliebtes Seefräulein und zieht mit ihr nach Ginnistan.

Zeitromane. Mehr als zwölf Jahre arbeitete Immermann an seinem ersten Roman Die Epigonen. Im allgemeinen schwebte ihm Goethes Wilhelm Meister als Vorbild vor, manche Figuren erinnern an Gestalten in Goethes Roman, z. B. Flämmchen an Mignon und Philine, Hermann an Wilhelm Meister selbst; in dem modernen Grundgedanken aber und in der Gesamtauffassung des Lebens zeigte sich der Anfang von etwas völlig Neuem: Immermanns Epigonen waren der erste deutsche Zeitroman; Gutzkows Ritter vom Geiste, Freytags Soll und Haben und Spielhagens Romane waren spätere Werke der hier zuerst geschaffenen Gattung. Darin liegt die große Bedeutung von Immermanns Epigonen. Das Werk war, wenn man es mit Gutzkows Rittern vom Geiste und dem Zauberer von Rom vergleicht, nicht so gedankenschwer, aber interessanter, übersichtlicher und abgerundeter als die Romane von Gutzkow. Die Epigonen spielen in den Jahren vor der Julirevolution zwischen 1820 und 1830. Die Menschen dieser Zeit nennt der Dichter Epigonen, weil sie Nachgeborene und Erben von Vorfahren sind, die einst, im klassischen Zeitalter, eine große geistige Bewegung hervorgerufen haben. Diese Blütezeit hat eine solche Menge von geistigen Schätzen ans Tageslicht gefördert, daß sich jeder ohne sonderliche Anstrengung Ideen borgen kann, die ihn geistvoll erscheinen lassen, auch wenn er keinen rechten Begriff von den Dingen selbst hat. Immermann betrachtete seine Zeitgenossen mit pessimistischen Augen; er zeigte in dem Werk, wie Adel und Bürgertum, gleicherweise von Hochmut erfüllt, sich gegenseitig hassen.

Der Kampf beider Stände bildet den Hauptteil der Handlung. Der feudale Adel wird durch einen Herzog, das geldstolze Bürgertum durch einen reichen Industriellen dargestellt. Der Neffe des letztgenannten, Hermann, der Held des Romanes, wird in bunte Liebesabenteuer verstrickt, bis er, nachdem er hart an die Grenze des Wahnsinns getrieben worden ist, endlich Friede und Selbstbescheidung in der Ehe mit Cornelie findet.

Seltsam, ja auf den ersten Eindruck verwirrend war der andere Roman Münchhausen, den der Dichter mit Recht eine Geschichte in Arabesken nannte. Münchhausen besteht aus zwei ineinander geschachtelten, aber innerlich nicht völlig verbundenen Teilen: aus einer schwer verständlichen zeitpolitischen und literarischen Satire, dem eigentlichen Münchhausen, und aus einer rein dichterischen Dorfgeschichte, dem Oberhof. Der Münchhausen entstand zwischen 1837 und 1839. Anfangs wollte Immermann nur ein humoristisch-satirisches Zeitbild geben. Erst im Lauf der Arbeit entdeckte der Dichter sein Talent lebenswarmer realistischer Heimatsschilderung. „Als ich das Buch zu schreiben begann, hatte ich noch keinen Begriff davon, daß ich so etwas auch machen könnte.“

Der satirische Teil hat folgenden Inhalt: Auf dem verfallenen Schlosse Schnick-Schnack-Schnurr lebt der alte Baron gleichen Namens mit seiner Tochter Emerentia. Dem Baron hat sich durch das Lesen von Journalen das Zentrum seines Denkens beträchtlich verrückt; seine Tochter Emerentia ist durch eine alte Liebe schon überspannt; der auf einem Schneckenberg beim Schloß hausende Schullehrer Agesel ist ebenfalls nicht ganz klar bei Verstand. Zu ihnen kommt der Erzwindbeutel Freiherr von Münchhausen mit seinem urprosaischen Bedienten Karl Buttervogel und erzählt seine Abenteuer. Münchhausen hat mit dem bekannten Prahler nur den Namen und die erfinderische Fantasie gemeinsam. Münchhausen und Karl Buttervogel sind ein ungleiches Paar wie Don Quixote und Sancho Pansa. Münchhausen gibt vor, aus Luft durch Zusammenpressen Steine fabrizieren zu können. Er wird schließlich allen durch seine Lügen unerträglich und flüchtet. Das verfallene Schloß stürzt zusammen.

Die Satire ist ohne Schlüssel nicht zu verstehen; sie ist zwar nicht gerade uninteressant, wenn man diesen Schlüssel nicht hat, aber zum eigentlichen Verständnis ist genaue Kenntnis der Absichten des Dichters notwendig. Münchhausen ist der verkörperte Geist der Zeit mit seiner Hohlheit, Verschrobenheit, Lügenhaftigkeit, Spottsucht und Verneinung. Der alte Baron vertritt die Adelsvorurteile, Emerentia die Empfindsamkeit. Im ersten Buch steht Semilasso im Mittelpunkt (Fürst Pückler) mit seiner verrenkten Darstellungsform, im dritten Buch kommen an die Reihe: Landgraf Wilhelm der Neunte von Hessen-Kassel, der Dramatiker Raupach als dramatischer Lederhändler Isidor Hirsemenzel, ferner Gutzkow, Görres, die Homöopathen, Platen und die Gaselendichter. Im vierten Buch richtet sich die Satire gegen Kerner, Eschenmeyer und die Geisterseherei in Schwaben. Kerner erscheint als Kernbeißer (Gimpel). Das Buch gipfelt in dem Satz: In Gegenwart der Polizei erscheinen keine Geister. Das sechste Buch behandelt Münchhausens Verschwinden.

Dem poetischen Teil, dem Oberhof, gehören das zweite, fünfte, siebente und achte Buch. Scheinbar fehlt der Zusammenhang. Aber es ist gerade das Bedeutende an dem Buch, daß der verlogenen und hohlen Welt Münchhausens nun in dem Oberhof eine gesunde, edle und reine Welt entgegengesetzt wird: Vor echter Begeisterung und Liebe verschwindet Münchhausen, der Lügengeist in Person. So hängen denn Münchhausen und Oberhof auf das innigste zusammen.

Im Oberhof, der ersten größeren Dorfgeschichte der deutschen Literatur — auch hierin ist Immermanns Vorgang bedeutsam — sind die drei Hauptfiguren der alte westfälische Hofschulze, der junge schwäbische Jäger Oswald und die blonde Lisbet, ein Findelkind, in Wahrheit ein Kind Münchhausens und Emerentias. Es wird uns das Bauernleben auf der roten Erde Westfalens mit überraschender Lebendigkeit geschildert, der hartköpfige knorrige Hofschulze, der drollige Küster, der einäugige furchtbare Spielmann; von Szenen sind namentlich hervorzuheben die Schilderung des heiligen Femgerichtes, der großen Bauernhochzeit usw. Voll Zartheit wird die Liebesgeschichte zwischen dem Jäger Oswald und der blonden Lisbet erzählt. Mißverständnisse und Zwischenträger entzweien die Liebenden, aber die höchste Not führt sie wieder zusammen. Oswald, in welchem Lisbet nur einen Jäger vermutet, ist ein Graf aus Schwaben, der sie heiratet, nachdem die Hindernisse überwunden sind, die sich dieser Vereinigung entgegenstellen.

Das liebliche Werk Der Oberhof sichert allein schon dem Verfasser die Unsterblichkeit. Aber Immermann sollte den damit errungenen Erfolg nicht lange überleben. Er begann, voll Glück über seine Ehe mit Marianne Niemeyer, das Epos Tristan und Isolde. Es war sein letztes Lied, er ließ es, wie einst Meister Gottfried von Straßburg, unvollendet.

Trotz des frühen Todes bildete Immermann geradezu den Kreuzungs- und Ausgangspunkt der verschiedensten literarischen Richtungen: Immermann war der Bahnbrecher des modernen Zeitromans in den Epigonen, der Schöpfer der Dorfgeschichte größeren Stils im Oberhof und der Vorläufer der neuromantischen Epik mit Tristan und Isolde. Auch Immermanns Verdienste um das deutsche Theater verdienen hervorgehoben zu werden. Goethe in Weimar (1791 bis 1817), Tieck in Dresden (1825 bis 1840), Immermann in Düsseldorf (1834 bis 1837), Laube in Wien (1849 bis 1867) und Richard Wagner in Bayreuth (1875 bis 1883) sind die größten dichterischen Regisseure der deutschen Bühne gewesen.

Eduard Mörike

Den großen Gegensatz zu allem, was Politik, Tendenz, Philosophie, Zeitstimmung hieß, stellte Eduard Mörike in einer gleichsam zeitlosen, lange unbeachtet gebliebenen und doch in die Tiefen des nationalen Lebens hinabsteigenden Poesie dar. Die Dichtung der Romantik war in voller Zersetzung, Brentanos und Uhlands Lyrik war verstummt; Heine, Freiligrath und Lenau waren die Dichter des Tages. Das junge Deutschland hatte 1839 seinen kurzen Rausch ausgeträumt,

nach echter unverfälschter Poesie ging das Sehnen künstlerischer Naturen. Dies Sehnen stillte Mörike.

Jugendzeit und Studienjahre. Das Leben Mörikes war äußerlich das denkbar einfachste und ruhigste. 1804 wurde Eduard Mörike in Ludwigsburg geboren, wo Schubart und Schiller gelebt hatten und Justinus Kerner, David F. Strauß und Friedrich Theodor Vischer zur Welt kamen. Mörikes Vater war Landvogteiarzt und herzoglicher Leibmedikus, ein ernster, philosophischen Studien zugewandter Mann, dessen Familie, aus Norddeutschland stammend, sich der Verwandtschaft mit Martin Luther rühmte. Gleich fast allen künstlerisch bedeutenden Naturen dankte der Sohn die Fantasie und die Heiterkeit des Gemütes der Mutter. Kindheitserinnerungen durchziehen auch Mörikes spätere Dichtungen. Er liebte es als Kind, sich auf den Oberboden seines elterlichen Hauses zurückzuziehen oder einsam den weiten Ludwigsburger Park zu durchstreifen und den Schauer der Romantik in stillem Sinnen zu genießen. Der Tod des Vaters 1817, der die Familie in ziemlich dürftigen Verhältnissen zurückließ, warf düstere Schatten in die Kindheit. In Stuttgart, im Hause seines Onkels, des Landschaftskonsulenten Georgii, lebte der Knabe bis zum Eintritt in die Klosterschule in Urach. Bei seinem zurückgezogenen, durchgeistigten Wesen schien es natürlich zu sein, daß er Geistlicher wurde. Die altwürttembergischen Klosterschulen waren noch von altertümlicher Strenge. Mörike mit seinem weichen Gemüt behauptete sich nur durch seine glücklichste Gabe, durch den Humor; er wandelte, erzählen seine Zeitgenossen, in einer Art von Trunkenheit dahin, ohne das Verhältnis der jedesmaligen Umgebung recht zu bemerken. In die Uracher Zeit fiel seine Freundschaft mit Wilhelm Hartlaub und dem Dichter Wilhelm Waiblinger. Das schöne, liebliche Tal von Urach nannte der werdende Dichter „seines Lebens andre Schwelle, seiner tiefsten Kräfte stillen Herd, seiner Liebe Wundernest." Von 1822 bis 1826 lebte Mörike im theologischen Stift zu Tübingen. Es war wie die schönste, so auch die bewegteste Zeit seines Lebens. Zwar standen die Stiftler unter dem Zwang der strengen Schul- und Klostererziehung. Aber viele große Männer wie Johannes Kepler, Hölderlin, Hegel, Schelling, David Friedrich Strauß, Friedrich Vischer, Baur, Hermann Kurz u. a. sind aus dem alten Stift in Tübingen hervorgegangen. Mörike war keiner von den glänzenden Theologiestudenten; die liebe Sonne zog ihn mehr als die messianischen Weissagungen an. Auch in Tübingen umgab ihn eine herrliche Natur: Wurmlingen, Hirsau, Bebenhausen, Lustnau und die schwäbische Alp waren seine Lieblingsorte. Dem lauten studentischen Treiben fernstehend, entzückte er in freundschaftlichem Kreis durch den Schwung seiner Seele und eine bezaubernde Fülle der Fantasie. In Tübingen ergriff den jungen Poeten die stärkste Leidenschaft seines Lebens, die Liebe zu einem schönen Schenkmädchen, Maria Mayer, der Peregrina seiner Gedichte und der Zigeunerin im Maler Nolten. Die schöne Abenteurerin, deren Persönlichkeit dunkel bleibt, bereitete Mörike eine schmerzliche Enttäuschung, und sorgsam suchte er später jede Spur von ihr zu verwischen. Mit seinen vertrautesten Freunden Bauer und Hartlaub spann sich Mörike in die Wunderwelt des Märcheneilands Orplid ein, das sich die Freunde im Stillen Ozean dachten und das sie mit einem eigenen Volk, mit einer eigenen Götterwelt, einer eigenen Sprache und Geschichte fantasievoll ausstatteten.

Vikar- und Pfarrerzeit. 1826 sollte der junge Theolog in den Dienst der Kirche treten. Das Leben behaglichen poetischen Dahinträumens war vorbei. Mörike hat den geistlichen Beruf niemals geliebt. Acht Jahre verbrachte er als Pfarrverweser, bald in Möhringen, bald in Köngen, bald in Plattenhardt, bald in anderen Orten. Märchenfantasien waren das poetische Ergebnis seiner früheren Jahre in Tübingen gewesen; das künstlerische Ergebnis seiner Vikariatsjahre war der Roman aus der Gegenwart Maler Nolten. Mörikes ganzes Wesen ward reifer und fester, mochte er auch, wie er sagte, die lähmenden Gesangbuchseinflüsse sehr empfinden. In Plattenhardt verlobte er sich mit Luise Rau; F. Vischer nennt sie eine weiche Taube, die im weißen Kleidchen mit den blonden Locken den jungen Leuten sehr hübsch vorkam, leider aber gar zu einfältig gewesen sei. Mörikes Lyrik entwickelte sich in dieser Zeit der Liebe zu Luise immer reicher und reiner; aber 1833 löste sich das Verhältnis wieder auf. 1834 ward Mörike Pfarrer in Cleversulzbach. Seine Mutter und seine Schwester Klärchen, die immer mehr in des Dichters Wesen hineinwuchs, führten seinen bescheidenen Haushalt. Der Ort lag in idyllischer Gegend; im alten Turmhahn hat der Dichter sein Leben und Treiben in Cleversulzbach geschildert. Auf dem Friedhof erneuerte er

das Grabmal von Schillers Mutter; seine eigene Mutter bestattete er neben der Mutter Schillers. Die Cleversulzbacher Zeit war die Blütezeit von Mörikes Lyrik. „Ein Buch in der Tasche", schreibt sein Biograph Harry Mayne, „durchstreifte er die nächstgelegenen Hügel und Wälder, den Schäferbühl, den Dahenfelder- und den inzwischen verschwundenen Fürstenwald. Bald lagerte er sich im Weinberg auf der Höhe unter dem Kirschbaum, bald auf dem einsamen Waldplätzchen, dessen schöne Buche er besang, bald unter seiner Lieblingsfichte, wo er in Klopstocks Oden las, oder er erlebte seine Waldidylle unter die Eiche gestreckt, im jung belaubten Gehölze." Allerlei Basteleien trieb er, mit Vorliebe Schnitzen, Gravieren, Schönschreiben. Seine Gemeinde schätzte Mörike als Prediger und Seelsorger, doch pflegte er sich die Geschäfte möglichst leicht zu machen. Vom zweiten Jahr seiner Pfarrertätigkeit an erhielt er einen Vikar. „Er ließ die Freunde wohl Sonntags in seiner Kirche für ihn predigen, während er selbst vergnüglich lauschend draußen unter dem geöffneten Kirchenfenster im Rasen lag." Mit Hartlaub, Kerner, Karl Mayer und Hermann Kurz war er innig befreundet. Erst neunundreißigjährig schied der Dichter wegen Kränklichkeit aus dem geistlichen Amt und von Cleversulzbach. Nur ein kleiner Ruhegehalt ward ihm zuteil.

Mußezeit und Lebensabend. Gemeinsam mit seiner Schwester Klärchen zog Mörike 1843 zunächst nach Wermutshausen, dann nach Mergentheim. Von den religiösen und politischen Kämpfen der Zeit hielt er sich gänzlich fern. Er verlobte sich in Mergentheim mit der Tochter eines bayrischen Oberstleutnants, mit Margarete von Speeth. Sie war 27 Jahre alt; ihre unschuldige Schläfe schmückte „der Gram mit dunklem Kranz." Von neuem sprudelte der Quell von Mörikes Dichtung in den Jahren 1845 und 1846; mancherlei Lieder entstanden und die Idylle vom Bodensee ward vollendet. Margarete war Katholikin, die Ehe mit ihr ward dem früheren protestantischen Pfarrer sehr verdacht. Doch Klärchen, die geliebte Schwester, riet dem Bruder zur Ehe. Die Vermählung ward vollzogen. Zu dritt lebten die nah Verbundenen seit 1851 in Stuttgart, wo Mörike eine bescheidene Stelle als Lehrer für Literatur am Katharinenstift erhalten hatte. Von Werken erschien 1852 das Stuttgarter Hutzelmännlein, 1856 die Novelle Mozart auf der Reise nach Prag. Der Dichter lebte sehr zurückgezogen, doch fehlte es ihm an Ehrungen nicht; der König von Bayern verlieh ihm den neugegründeten Maximiliansorden, die Schillerstiftung gab ihm einen Ehrensold. Langsam ward er, um den sich die Welt und die Literaturgeschichte nur wenig gekümmert hatte, berühmt. Von den Freunden dieser Jahre sind Theodor Storm, Moritz von Schwind, Paul Heyse und Em. Geibel zu nennen. 1866 trat Mörike von der Stellung am Katharinenstift zurück. Mehrfach wechselte er den Aufenthaltsort. Er wußte nicht, wohin. Leider waren die häuslichen Verhältnisse nicht ungetrübt geblieben. Margarete fühlte, daß Klärchen zwischen ihr und dem Gatten stand. Mörike sehnte sich nach der Idylle früherer Zeit in Cleversulzbach zurück. Um den gespannten Verhältnissen zu entrinnen, schlug der Dichter selbst eine Trennung vor. Schon von 1856 an verstummte sein Dichtermund, der in unnachahmlicher Zartheit und Natürlichkeit die schönsten deutschen Lieder nach Goethe und Brentano gesungen hatte. Stets hatte Mörike sich fern vom Tagesgetriebe gehalten, Feinde hat er kaum gehabt. Mit der Umarbeitung seines Romans Maler Nolten, die ihn Jahrzehnte lang beschäftigte, kam er nicht zustande. Ein edles, friedliches, im klassischen Sinne frommes Dichterleben war es, das 1875 in Stuttgart sein Ende fand. „Heimlich stahl er sich aus der Welt wie ein stiller Berggeist aus einer Gegend wegzieht, ohne daß man es weiß, wie wenn ein schöner Junitag dahin wäre." Mörike liegt auf dem Pragkirchhof in Stuttgart begraben.

Roman: Maler Nolten (ursprüngliche Form 1832, unvollendete Umarbeitung 1854 bis 1875, von Julius Klaiber vollendet 1876).

Novellen: Der Schatz 1836, Der Bauer und sein Sohn 1839, Lucie Gelmeroth 1839, Das Stuttgarter Hutzelmännlein (mit der Historie von der schönen Lau) 1852, Mozart auf der Reise nach Prag 1856.

Idylle vom Bodensee (in Hexametern) 1846.

Gedichte 1838, weitere Auflagen 1842, 1848 und 1856, daraus:

Naturlieder: An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang (O flaumenleichte Zeit der dunkeln Frühe!), Er ist's (Frühling läßt sein blaues Band), Im Frühling (Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel), Mein Fluß (O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl), Die schöne Buche, Um Mitternacht (Gelassen stieg die Nacht ans Land).

Liebeslieder: Ein Stündlein wohl vor Tag, Erinnerung (Jenes war zum letzten Male), Agnes (Rosenzeit, wie schnell vorbei, schnell vorbei), Josefine (Das Hochamt

war), Das verlassene Mägdlein (Früh, wann die Hähne krähn), Der Jäger (Drei Tage Regen fort und fort), Die Soldatenbraut (Ach, wenn's nur der König auch wüßt'), Lieder an Peregrina (aus Maler Nolten).

Balladen: Schön Rohtraut (Wie heißt König Ringangs Töchterlein? Rohtraut, Schön Rohtraut), Die traurige Krönung (Es war ein König Milesint), Die Geister am Mummelsee, Vier Schiffer- und Nixenmärchen, Der Feuerreiter.

Idyllen: Der alte Turmhahn (Zu Cleversulzbach im Unterland), Ach nur einmal noch im Leben, Besuch in der Karthause, Bilder aus Bebenhausen.

Verschiedenes: Das Märchen vom sicheren Mann, An den Schlaf, Der König bei der Krönung, Denk' es, o Seele (Ein Tännlein grünet wo), Auf das Grab von Schillers Mutter, Charwoche, Storchenbotschaft, Jung Volker (Jung Volker, das ist unser Räuberhauptmann), Häusliche Szene, Gebet (Herr, schicke was du willt), An meine Mutter.

Briefwechsel mit Hermann Kurz, Moritz von Schwind und Theodor Storm.

Mörikes Jugendentwicklung können wir am besten an seinem Roman Maler Nolten erkennen. Mörike glaubte anfangs zum Dramatiker geboren zu sein. Es zeigte sich schon im Maler Nolten, daß er höhere Begabung für die Novelle, und die höchste Begabung für die Lyrik besaß. In Nolten finden wir in dichterisch verklärter Gestalt Mörike mit den Seinen: Bauer, Waiblinger, Maria Mayer-Peregrina und Luise Rau. Mörike stand merkwürdiger Weise in seinem Erstlingswerk schon auf seiner vollen Höhe. So reich dieser Roman Mörikes an individuellen Zügen ist, so wenig ist er doch ein Abbild der Wirklichkeit. Wir müssen ihn als Fantasiestück nehmen, bei dem ein Unterschied zwischen der Handlung und der poetischen Stimmung zu machen ist. Die Stimmung schafft dem Roman einen unvergänglichen poetischen Wert; die Handlung in ihrer Willkürlichkeit und Verzwicktheit ist nicht zu halten. Sie zeigt eine Verbindung von Einflüssen aus Wilhelm Meister, den Wahlverwandtschaften und den Dichtungen der Romantik. Der Romantik letzte Rose, erblühend im geheimsten Tal von Schwaben, nannte Theodor Mommsen die Dichtung. Am stärksten hatte Goethe auf den Dichter gewirkt. Der Maler Nolten war wie Wilhelm Meister ein tatloser Romanheld; beide werden von geheimnisvoll waltenden äußeren Mächten gelenkt; die Zigeunerin Elisabet zählt Mignon zu ihrer Ahnherrin, der zeitliche Hintergrund ist nur verschwommen gezeichnet; die Theaterliebhaberei, der halbe Wahnsinn, die Voraussagungen, Ahnungen und Träume deuten ebenfalls auf die Goetheschen Romane zurück. Darin jedoch weicht Maler Nolten von Wilhelm Meister ab, daß er kein Erziehungsroman ist. Von der Romantik, Tieck, Jean Paul, Amadeus Hoffmann, Justinus Kerner und der Schicksalsdramatik liefen ebenfalls Fäden zu Mörikes Jugendwerk herüber: „In Anlage und Komposition berührte sich Mörike mit Goethe, in Stoff und Stil mit der Romantik, in seinem charakteristischen Gehalt aber war Maler Nolten des Dichters volles Eigentum." Das Werk erinnert auch an Gottfried Kellers späteren Jugendroman Der grüne Heinrich.

Theobald Nolten, ein junger Maler von verheißungsvollem Talent, verliebt sich in die schöne Gräfin Konstanze. Seine erste Neigung gehörte einem einfachen Försterskind, Agnes mit Namen. Diese steht unter dem Einfluß der geistesgestörten Zigeunerin Elisabet, die den jungen Maler ebenfalls liebt und ihn besitzen möchte. Agnes wird durch sie zu einem scheinbaren Treubruch gegen Nolten verleitet, der sich infolgedessen von ihr abwendet. Sein Freund, der Schauspieler Larkens, wechselt, um Nolten die Rückkehr zu Agnes offenzuhalten mit ihr Briefe, in denen er des Freundes Handschrift nachahmt. Dann trennt er Nolten und die Gräfin und beichtet dem Maler seine wohlgemeinte List. Nolten ist von der Treue des Freundes gerührt und kehrt zu Agnes zurück. Das Verhängnis treibt jedoch alle Personen in den Tod. Larkens, ohne Kenntnis, daß sein Plan gelungen ist, gibt sich selbst den

Tod. Agnes stirbt, als sie den Zusammenhang mit den angeblichen Briefen Noltens erfährt, im Wahnsinn. Nolten endlich, von der Zigeunerin verfolgt, stirbt bald danach an einer Vision, die er von der unheimlichen Zigeunerin hat.

Von poetischen Einlagen enthielt der Roman das dramatische Schattenspiel Der letzte König von Orplid, halb in Versen, halb in Prosa geschrieben, und eine Reihe der schönsten Gedichte Mörikes: die Peregrinalieder, das Elfenlied, den Feuerreiter, die Geister am Mummelsee, Rosenzeit, Jung Volker. Maler Nolten machte den Namen des Dichters zuerst bekannt. Nach 1854 begann Mörike den Roman umzuarbeiten, aber die Arbeit ging unsäglich langsam von statten, und Mörike ist auch mit ihr nicht fertig geworden; nur der erste Band war umgearbeitet, als Mörike starb. Das Werk wurde später von Julius Klaiber für den Druck umgearbeitet; die tragischen Momente wurden dabei abgeschwächt.

Mörikes menschlicher Charakter. Mörike war eine reingestimmte Natur, und so war alles, was er schuf, voll Naturfrische, Reinheit und Unberührtheit. Er war ein Mann, der sich nach Goethes Wort ohne Haß vor der Welt verschloß. Mörike war kein straffer, männlicher, kühn vordringender Charakter wie sein Landsmann Schiller, er lebte ganz nach innen. „Laß, o Welt, o laß mich sein! — Locket nicht mit Liebesgaben, — Laßt dies Herz alleine haben, — Seine Wonne, seine Pein!" Ein beschaulicher Poet wie Mörike mußte gerade seinen Zeitgenossen als ein unpraktischer Träumer und Sinnierer erscheinen. Mißmutig warfen ihm manchmal die Freunde seine Untätigkeit, die Ruheseligkeit seines Wesens, den geringen Umfang seiner Werke vor. Doch der Dichter ließ sich durch solche Ermahnungen nicht von seiner Bahn abbringen. Auch in stillen Zeiten, auch in Zeiten der scheinbaren Untätigkeit schwoll und trieb das poetische Leben in ihm. In einer Zeit und unter einer Generation, die alles aufs hitzigste betrieb und die sich oft künstlich etwas abzuringen suchte, was ihr nicht eigen war, nahm Mörike die Sonderstellung ein, daß er stets nur das schuf, was ungewollt und ungekünstelt wie eine Frucht zu Tage kam; es war sein innerstes Gesetz, daß er alles seiner Natur nicht Gemäße ablehnte und niemals etwas erkünstelte oder erzwang. „Man darf Mörike nicht arm an Leidenschaft nennen; seine Dichtung ließ sie tief innen spüren, aber nach außen hin war sie abgedämpft, sie blitzte nicht empor in schnellem verderblichen Feuer, sondern wetterleuchtete nur aus der Ferne der Erinnerung . . . Auf ihn paßt Lenaus Wort von den alten Violinen, die mit der Zeit eine Menge Splitterchen aus sich herausspielen, weil sie nicht hineingehören in ihre Schwingungen, weil sie den in ihnen wohnenden Geist der Harmonie stören." (Mayne.)

Lyrik. Mörike zählt zu Deutschlands größten Lyrikern. Wie alle wahrhafte Lyrik wurzelte auch seine Dichtung im Gelegenheitsgedicht. Eine stille Tiefe, eine zarte Innigkeit spricht aus seinen Gedichten, denen alles Gemachte, Aufgeblasene und Undichterische fehlt. Die Hingabe an das Einfache und Milde erinnert an Goethe, die melodische Weichheit an Eichendorff, die herzliche Natürlichkeit und Naivität an das Volkslied. Mit Goethe hatte Mörike gemein, daß eine reine, nie von des Gedankens Blässe angekränkelte Stimmung der Gedichte erfüllt, daß alles erlebt und angeschaut war; „von innerem Gold ein Widerschein." Doch darf man Mörike und Goethe nur in der Reinheit der lyrischen Stimmung, nicht in Hinsicht auf den Umfang der Stimmung miteinander vergleichen. In

den Stoffen wie in der Ausdrucksform berührte sich Mörike, ohne jemals in Nachahmung zu verfallen, mit dem Volkslied und den alten deutschen Liedern in des Knaben Wunderhorn. Durchflossen sind seine Gedichte von einem Strom köstlicher Musik, der viele Komponisten, namentlich Schumann, Brahms und Hugo Wolf, zur musikalischen Nachschöpfung seiner Lieder angeregt hat. Es war das ureigene Geheimnis dieses Dichters, der das Leise, Keusche, Gesunde und Innige bevorzugte, daß er auch die kleinsten Motive des täglichen Lebens poetisch zu behandeln wußte. „Mörike nimmt eine Hand voll Erde, drückt sie ein wenig — und alsbald fliegt ein Vögelchen davon." Bei allem Reichtum an Empfindung war Mörike doch niemals weichlich, und seine Dichtung zerfloß niemals im bloßen Wohlklang schöner Worte.

Idyllen. Mörikes Leben war selbst eine Idylle; seine Natur bedurfte der Stille. So ward er denn auch in der Dichtung der Meister der Idylle. Sein bekanntestes Gedicht, Der alte Turmhahn, das Ludwig Richter mit köstlichen Bildern versehen hat, ist ein Muster seiner Gattung. Der bresthaft gewordene Hahn wird vom Turm herabgenommen und zum alten Eisen geworfen. Da rettet der Pfarrherr den alten Kirchendiener, trägt unter Begleitung von Frau, Magd, Knecht und Kindern den großen Gockel in die Stube und setzt ihn in seinem Studierzimmer auf den Ofen. Was der Hahn hier sieht und erlebt, das erzählt er uns nun selber mit jener Schalkhaftigkeit, die eine der wesentlichen Bestandteile der Mörikeschen Dichtung ist.

Zu einer humoristischen Schöpfung größeren Stils erhebt sich der Dichter in dem prachtvollen Märchen vom sicheren Mann. Die Idylle vom Bodensee, die als Komposition schwach ist und eigentlich aus drei Einzelschwänken besteht, steht in der Mitte zwischen den griechischen Idyllen und Hebels erzählender Darstellungsweise.

Novellen. Ein echter Dichter war Mörike auch in Prosa. Seine schönsten novellistischen Werke sind: Lucie Gelmeroth, Das Stuttgarter Hutzelmännlein und Mozart auf der Reise nach Prag. Die letztgenannte Erzählung gehört zu dem Lieblichsten, was die deutsche Erzählungsliteratur hervorgebracht hat. Sie ist frei erfunden, aber sie ist das Muster einer geschichtlich gefärbten Novelle.

Mozart, zu dessen Kunst Mörike eine tiefe Seelenverwandtschaft hatte, ist im Begriff nach Prag zu reisen, um dort die halbfertige Oper Don Juan aufführen zu lassen. Durch einen Zufall wird Mozart in das Haus eines kunstliebenden Grafen geführt, er und seine Frau Konstanze erzählen von Künstlerfahrten und von der Entstehungsgeschichte des Don Juan. Mit einem wehmütigen Ausklang, Mozarts frühen Tod andeutend, schließt die Erzählung.

Von Eichendorff und Mörike ging die lyrische Novelle aus, die wir dann in der dritten und vierten Generation bei Storm und Jensen ausgebildet sehen.

Gesamterscheinung. Mörike ist wohl als Natur- und Liebeslyriker den größten Dichtern unserer Zeit ebenbürtig, nimmt man ihn aber als Gesamterscheinung, so ist er keine überragende Persönlichkeit. Er war, literargeschichtlich genommen, der große Gegensatz zu den Dichtern der Bewegungsliteratur, der Tagesinteressen, des Weltschmerzes, der Verneinung, also zu Gutzkow, Heine, Lenau, Laube. Sein bleibendes Verdienst läßt sich am besten mit den Worten seines Landsmanns Strauß ausdrücken: „Ihm verdanken wir es, daß man keinem von uns jemals wird Rhetorik für Dichtung verkaufen können; daß wir allem

Tendenzmäßigen in der Poesie den Rücken kehren; daß wir Gestalten verlangen, nicht über Begriffsgerippe künstlich hergezogen, sondern so, wie sie leibten und lebten, mit Einem Blick vom Dichter erschaut und ins Dasein gerufen."

Annette von Droste

Alles an ihr ist ausgeprägter, charakteristischer als bei Mörike. Bei diesem war der Zusammenhang mit dem Volkslied, mit Goethe, Uhland und Eichendorff unverkennbar, bei Annette lassen sich literarische Einflüsse von Bedeutung für ihre Entwicklung überhaupt nicht nachweisen. Man hat sie die größte deutsche Dichterin genannt, Marie von Ebner und Luise von François würden sich ihr anschließen. Annette war eine kraftvolle poetische Individualität. Was sie war, dankte sie sich selbst, den Natureindrücken ihrer Heimat und dem ihr über alles teuren katholischen Glauben. Dennoch war sie zu sehr Künstlerin, als daß eine einseitige katholische Richtung ihre Gedichte beherrscht hätte. Wenn Mörikes Gedichte in voller Ursprünglichkeit nichts andres wollen als einfach gefallen; wenn eine heitere Sinnlichkeit in ihnen atmet, die unwillkürlich bestrickt, so verlangen Annettens Gedichte ein längeres Versenken, weil ihre Schönheit nicht offen zu Tage liegt und weil Weltdarstellung und Ausdruck von einer strengen Herbigkeit sind, die bis auf den heutigen Tag der Verbreitung der Gedichte hinderlich gewesen ist.

Jugendtage auf Hülshoff. Als Tochter des Münsterlandes wurde Annette von Droste auf dem einsam gelegenen Stammschloß Hülshoff, einer westfälischen Wasserburg, 1797 geboren. Der Vater Klemens August von Droste war sanft, feingebildet und gemütreich, ein Naturfreund und eifriger Sammler, er pflegte viel zu lesen; die Mutter, Freiin Luise von Haxthausen, war klug und streng, sie führte das Regiment in Haus und Hof und hielt die Tochter auch in späterer Zeit in Abhängigkeit von sich. Annette war von zarter Gesundheit und von überaus lebhafter Fantasie. Früh ergriff sie die Jugendkrankheit begabter Geister: die Lesewut. „Wenn sie in ein Buch sich versenkte, konnte sie in die höchste Bewegung, in einen inneren Jubel geraten, Selbstgespräche beginnen, und, die Welt um sich her vergessend, wie eine Verzückte alle Zeichen der unglaublichsten Aufregung an den Tag legen." In innigster Weise verwuchs sie mit dem Land und Volk ihrer Heimat. Das Münsterland mit seinen Gespenster- und Hexensagen hat niemand so trefflich geschildert wie sie. In der Stadt Münster lebten die Fürstin Gallitzin und Friedrich Leopold von Stolberg. Streng katholische Lebensauffassung herrschte im Haus der Eltern. Ihr erstes Gedicht war einem früh verstorbenen Hähnchen gewidmet, sie barg das Lied sorgsam für künftige Geschlechter im Sparrenwerk des Schloßturms. Seit 1814 kränkelte sie. Annette war schon als junges Mädchen eine ausgeprägte Persönlichkeit. Sie beschäftigte sich nur mit geistiger Arbeit, lehnte weibliche Beschäftigungen ganz ab, besaß einen scharfen Verstand, eine große Beobachtungsgabe und eine überreizte Fantasie. Sie war in ihrer Jugend eine feine Gestalt mit großen hellblauen, fast vorstehenden Glasaugen, die hohe breite Stirn von Flechten goldblonden Haars bekrönt. In einer Skizze: Der Edelmann aus der Lausitz und das Land seiner Vorfahren, hat Annette in der Schilderung des Fräulein Sofie ein Selbstporträt von sich gegeben: „Ob ich sie hübsch nenne? Sie ist es zwanzigmal am Tage und ebenso oft wieder fast das Gegenteil. Ihre schlanke, immer etwas gebückte Gestalt gleicht einer überschossenen Pflanze, die im Winde schwankt; ihre nicht regelmäßigen, aber scharf geschnittenen Züge haben etwas höchst Adeliges und können sich bis zum Ausdruck einer Seherin steigern. Aber das geht vorüber, und dann bleibt nur etwas Gutmütiges und fast peinlich Sittsames zurück." Eine Jugendliebe zu einem Mann, der ihrer nicht würdig war, berührte ihr ohnedies tiefernstes Gemüt, doch sind hier die Spuren nicht deutlich zu verfolgen. Ihre frühesten Werke waren ein unvollendetes Drama Berta 1814, ein romantisches Epos Walter 1818, die erste Hälfte des Geistlichen Jahres 1820 und ein Roman Ledwina 1824. Die Gedichte des Geistlichen Jahres zeigten eine ganz auffallende Geistesreife.

Digitized by Google

Die langsam Alternde auf Rüschhaus. 1826 starb Annettens Vater, einige Jahre später auch ihr geliebter Bruder Ferdinand. Auf einer Reise an den Rhein lernte sie die Boisserées, Friedrich Schlegel, Johanna Schopenhauer und andere bedeutende Männer und Frauen kennen. Von fremden Dichtern traten ihr Walter Scott und Byron nahe, namentlich sprachen sie Walter Scotts Romane mit ihren Schilderungen des schottischen Berg- und Heidelandes an. Die Mutter zog nach dem Tod des Vaters mit Annette nach Rüschhaus. Mitten in der Heide lag der Witwensitz der Drostes, von einem Park und Wassergraben umgeben. Gras und Unkraut überwucherten die Wege, wilde Rosen und wilder Wein die Mauern, die Trümmer vergangener Herrlichkeit bedeckten den Boden. Dort lebte Annette ihr einsames Leben. „An einen knorrigen Eichenstamm gelehnt, konnte sie stundenlang sitzen auf ihrem ausgebreiteten Tuch, und hinausblicken in die weite, lautlose Heide; oder sie lagerte sich an versteckten Waldplätzen neben stille, tiefe Teiche, bis die Abendnebelschleier die Wasserlilien vor dem Auge verdämmern ließen und der Mond darüber heraufkam. Sie sammelte Kräuter, Käfer und Steine; sie liebte es, sich recht ans Herz der Erde zu schmiegen . . . Bis zur Mitternacht konnte sie, wie eine Norne mit aufgelöstem Haar, im Mondesschein durch die Gebüsche des Gartens wandeln, immer begleitet von ihrer mächtig gestaltenden Fantasie." Ihre Schwester Jenny hatte sich 1834 mit dem Freiherrn Josef von Laßberg, einem berühmten Germanisten und Sammler alter Handschriften, verheiratet und lebte auf Schloß Eppishausen im Thurgau in der Schweiz. Dort besuchte sie Annette. Nach der Rückkehr gab sie ihre ersten Gedichte 1838 heraus. 1841 übersiedelte sie zu ihrem Schwager Laßberg, der die altersgraue Meersburg am Bodensee gekauft und da seine Schätze an Handschriften des Nibelungenliedes, der Minnesänger und anderer Dichter des Mittelalters aufgehäuft hatte.

Späte Liebe, neues Schaffen (Meersburg). Annette hatte sich schon vom Jahr 1830 eines jungen Mannes angenommen, des Sohnes einer Jugendfreundin, der aus einer alten freien westfälischen Bauernfamilie stammte. Levin Schücking, siebzehn Jahre jünger als Annette, hatte sich anfangs wenig um das ältliche Edelfräulein gekümmert. Literarische Arbeiten brachten beide einander näher, liebes Mütterchen redete Levin die Freundin an. 1841 berief ihn der Freiherr von Laßberg, um ein Verzeichnis seiner großen Bibliothek in Meersburg aufzustellen. In diesen Monaten des Zusammenseins muß in der herben und keuschen Seele der Alternden, die ein tief leidenschaftliches und doch mimosenhaft zartes Empfinden besaß, eine Liebe zu dem so viel jüngeren Mann aufgekeimt sein. Davon kann füglich nicht die Rede sein, daß der gewandte, doch keineswegs das Mittelmaß schriftstellerischer Begabung überragende Levin Schücking der Wecker ihres Genius gewesen sei. Die Gedichte, die Annette im Jahr 1841 mit wunderbarer Schnelligkeit niederschrieb, — infolge einer Wette mit Levin, daß sie in wenig Wochen einen Band lyrischer Gedichte werde schreiben können, — ruhten schon lange in ihrem Geist und traten bei dieser Gelegenheit nur hervor. Ohne die Liebe zu Levin wären sie freilich nicht niedergeschrieben worden. Annette hielt sich als Vierundvierzigjährige noch für liebenswert; in ihr kämpften mütterliche und zärtliche Gefühle. Levin wurde von ihrer großen Leidenschaft nicht in Bann geschlagen; er sah mit Verehrung und Bewunderung zu ihr auf, doch konnte er ihre Neigung nicht erwidern. Nach kurzer Zeit schied er. Annette fühlte wohl, daß sie in seiner Nähe ihr Bestes geschaffen. In einem Brief an Levin bittet sie: „Schreib mir nur oft; mein Talent steigt und stirbt mit Deiner Liebe; was ich werde, werde ich um Dich und um Deinetwillen, sonst wäre es mir viel lieber und bequemer, mir innerlich allein etwas vorzudichten." Nach Levins Verlobung mit Luise von Gall erkrankte sie, im Innersten getroffen. In den folgenden Jahren machten ihre Empfindungen gegen Levin einer gereizten Stimmung Platz. Er aber verbreitete als einer der Überzeugtesten den Ruhm von seinem lieben „Mütterchen." Annette wendete sich in späteren Jahren immer mehr vom Getriebe der Welt ab. Sie vollendete die zweite Hälfte ihrer Gedichtsammlung: Das Geistliche Jahr. Todesahnungen beschäftigten die Kranke. Sie starb 1848 in Meersburg und liegt dort begraben. Auf ihrem Grabe stehen die schlichten Worte: Ehre dem Herrn.

Gedichte 1838 und 1844. Letzte Gaben (aus ihrem Nachlaß) 1860.

Das geistliche Jahr, die erste Hälfte 1820, die zweite 1848 vollendet, erschienen 1851.

Größere erzählende Dichtungen aus den Gedichten: Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard. Des Arztes Vermächtnis (1836 bis 1837 entstanden). Die Schlacht im Loener Bruch (1838 vollendet). Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers (1842 entstanden).

Novelle: Die Judenbuche, 1842 erschienen.

Einzelne Gedichte, Heidebilder: Die Jagd (Die Luft hat schlafen sich gelegt), Der Weiher (Er liegt so still im Morgenlicht), Der Hünenstein (Zur Zeit der Scheide zwischen Nacht und Tag), Die Mergelgrube (Stoß deinen Scheit drei Spannen in den Sand), Die Krähen (Heiß, heiß der Sonnenbrand), Das Hirtenfeuer (Dunkel, dunkel im Moor), Der Heidemann (Geht, Kinder, nicht zu weit ins Bruch), Der Knabe im Moor (O schaurig ist's, übers Moor zu gehn).

Andere Gedichte: Am Turm (Ich steh' auf hohem Balkone am Turm), Der Brief aus der Heimat (Sie saß am Fensterrand im Morgenlicht), Brennende Liebe (Und willst du wissen warum), Die junge Mutter (Im grün verhangnen duftigen Gemach), Die beschränkte Frau (Ein Krämer hatte eine Frau), Des alten Pfarrers Woche.

Balladen: Der Tod des Erzbischofs Engelbert von Köln, Der Graf von Thal, Das Fegefeuer des westfälischen Adels, Vorgeschichte, Der Graue, Das Fräulein von Rodenschild, Der Geierpfiff, Die Vergeltung, Der Mutter Wiederkehr.

Briefwechsel mit Schlüter und Schücking.

Den zwölf Gedichten der Heidebilder in den Gedichten 1838 verdankt Annette ihren höchsten Ruhm. Niemals sind die westfälische Heide und das Moor in ihrer Einsamkeit und in ihrem träumerischen Leben anschaulicher dargestellt worden. Unter dem weiten Himmel die stille Heide, der Duft des Wacholder und Thymian, die Weiher mit ihren Wasserrosen, die hochgiebeligen einsamen Schlösser, der einsam dahinziehende Schäfer, der Nebel aus dem unheimlichen Moor, die Jagdhütte, die Mergelgrube, das ganze Pflanzen-, Tier- und Menschenleben der Heide steht lebhaft vor uns. In diesen Gedichten zeigt sich eine Kunst der Naturschilderung, die ähnlich wie die Landschaftsschilderung in W. Alexis' brandenburgischen Romanen unser Naturempfinden unendlich verfeinert hat.

Größer noch erscheint Annette in ihren Balladen. Meist wählt sie düstre Stoffe, alte Sagen ihrer Heimat. Mit unvergleichlicher Kraft der Stimmung, ohne jedes matte, verbrauchte Bild führt sie den Leser in die eigentümliche Welt ihres Gedichtes, mit höchster Einfachheit stellt sie das Ereignis selbst dar, nirgends macht sich eine Poesie des schönen Wortes breit, überall herrscht der frische Eindruck, die starke Empfindung, die Poesie der Sache.

In den Liedern zeigt sich Annettens edle Persönlichkeit, mit ihrem starken Gefühls- und Gedankenleben. Echt weibliches Empfinden findet bei Annette einen kraftvollen Ausdruck, ohne daß jemals die Grenzen des Weiblichen überschritten würden. Die innere Wahrhaftigkeit macht jedes Gedicht zum vollen Ausdruck der Persönlichkeit der Dichterin. Die Herzensgüte und Herzenstreue einer ernsten, schweren, ja heiligen Mädchennatur läßt sich nirgends verkennen, es ist ein gereifter Geist, der den Leser zum Nachsinnen nötigt. Sprachlich genommen ist die Form oft hart, seltsam, dunkel. Der Ausgangspunkt ihrer Lyrik lag in der Epik und der religiösen Dichtung. Ihr Schaffen glich nicht einem ständig fließenden Strom, sondern es brach nur zu Zeiten, mit langen Pausen, gewaltsam durch. Ihre religiöse Liedersammlung: Das geistliche Jahr zeigte mit seinen poetischen Ergüssen zu allen Sonn- und Festtagen des katholischen Kirchenjahres ihr Ringen mit Gott, ihre Kämpfe zwischen Zweifel und Glauben, die Einkehr in ihr Innerstes. Sangbar sind Annettens Lieder nicht; ihr alles aus der Tiefe holender Ernst, kurz, ihr sittliches Ich haben zu viele Spuren in diesen Gedichten zurückgelassen. Mit Recht durfte Annette von sich selbst sagen, was sie von einer anderen rühmte, daß sie keine Tünche je geborgt und keine süßen Taumeltöne. In ihrer Herbheit und Wahrheitsliebe, ihrer keuschen Selbstlosigkeit, in der Unausgeglichen-

heit und Schroffheit ihrer Form stellte sie das gerade Gegenteil zu allem Sentimentalen, Blendenden, Prickelnden, Egoistischen in der Dichtung ihrer Generation dar. Von Lenau, Heine, Laube, Gutzkow ward sie nicht verstanden; sie harrte selber einer späteren Zeit.

Meine Lieder werden leben,
Wenn ich längst entschwand,
Mancher wird vor ihnen beben,
Der gleich mir empfand.
Ob ein andrer sie gegeben,
Oder meine Hand:
Sieh, die **Lieder** durften **leben**,
Aber ich entschwand!

Wie ein Echo auf diese Worte, die Annette in die Zukunft hineinruft, klingen die feurigen Lobeserhebungen von Detlev von Liliencron: „Annette von Droste, o du mächtiges, lebensstarkes Frauenzimmer! ständest du vor mir, fiel ich aufs Knie und küßte, überströmend, dir die Hände und dankte dir für dein großes, gütiges, liebeschweres, edles, geheimnisvolles Herz."

Ihre größeren epischen Dichtungen sind: Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard, Des Arztes Vermächtnis, Die Schlacht im Loener Bruch und Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers.

Das Hospiz. 1. Gesang. Ein greiser Gemsenjäger in Savoyen wandert mit seinem kleinen Enkel in rauher Jahreszeit über den großen St. Bernhard zu seiner Tochter in St. Remy auf der anderen Seite des Gebirgsstocks. Er verirrt sich, verliert das Kind, die Nacht bricht ein, er sucht in einem Beinhaus Schutz und kommt im Schneesturm endlich an das Ufer der Drance. 2. Gesang. Ein edler, treuer Bernhardiner Hund hat das Enkelkind des Jägers gerettet, die Mönche suchen auch nach dem Greis, finden ihn endlich und bringen ihn halbtot in das Hospiz. 3. Gesang. Die Tochter in St. Remy erfährt von einem Mönch die Trauerkunde, sie bricht nach dem Kloster auf, dort findet sie ihren Vater am Leben und das Kind munter spielend.

Des Arztes Vermächtnis. Der Sohn eines Arztes findet die hinterlassene Handschrift seines in Geistesumnachtung gestorbenen Vaters. Er erfährt aus ihr das furchtbare Erlebnis, das den Arzt um den Verstand gebracht hat. Er ist bei Nacht mit verbundenen Augen zu einem Kranken geführt worden, der einer Räuberbande angehört. Er erfährt, daß man ihn nicht entkommen lassen will. Doch führt ihn sein Wächter aus Mitleid an eine andere Stelle des Waldes und verläßt ihn. Eine Art Starrsucht befällt ihn, er wird Zeuge — oder glaubt Zeuge zu sein — wie eine schöne Frau, die Geliebte des Verwundeten, von den Räubern in einen Abgrund gestoßen wird. Die Zeit vergeht; doch allnächtlich erscheint dem Arzt noch dies Bild im Traum und schreckt sein zitterndes, krankes Gemüt.

Die Schlacht im Loener Bruch. Ein Bild aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges. Der Held ist Herzog Christian von Braunschweig, der tolle Christian, der von dem katholischen Heerführer Tilly 1623 auf der Loener Heide besiegt wird.

Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers, nach einer Grimmschen Sage. Ein Roßhändler hat sich dem Teufel verschrieben. Er erhielt von unheimlichen Gesellen ein verschlossenes Glas, darin ein Geschöpf war, das wie eine Spinne aussah und sich ohne Unterlaß bewegte. Das ist der Spiritus familiaris; wer ihn besitzt, zu dem kehrt er ohne Unterlaß zurück, er mag ihn hinstellen, wohin er will. Er bringt Glück und macht beliebt, man braucht ihn nicht zu pflegen; doch wer ihn behält, bis er stirbt, der muß zur Hölle, darum sucht ihn jeder Besitzer wieder los zu werden. Der Roßtäuscher wird seines Glückes nicht froh, er reißt sich gewaltsam von dem Pakte los, wird von Haß, Verarmung, Rache und Elend getroffen, errettet aber seine unsterbliche Seele.

Zu den Meisternovellen der deutschen Literatur ist Die Judenbuche zu rechnen. Es bleibt zu beklagen, daß Annette nicht mehr Novellen geschaffen hat. Es ist eine Dorfgeschichte in Prosa aus dem Paderborner Lande ums Jahr 1789.

Ein junger Mensch namens Friedrich Mergel hat unter einer Buche einen Juden ermordet und ist entflohen. Die jüdischen Glaubensgenossen kaufen den Baum und graben mit dem Beil eine hebräische Inschrift in die Rinde des Baums, die niemand lesen kann. Der Verdacht, den Mord begangen zu haben, fällt auf einen anderen, der sich selbst das Leben nimmt. 28 Jahre vergehen. Da kehrt ein elender und einfältiger Gesell, der zugleich mit Friedrich Mergel fortgelaufen ist, in das Dorf zurück. Er kommt aus der türkischen Sklaverei. Es ist der Mörder selbst. Niemand erkennt ihn. Es geht ihm im Dorfe gut. Aber das Gewissen läßt ihm keine Ruhe. Er erhängt sich in den Zweigen der Judenbuche, wie es die Inschrift, die dort eingegraben war, gesagt: „Wenn du dich diesem Orte nahst, so wird es dir ergehen, wie du mir getan hast."

Selbständige Talente ohne führende Bedeutung

Kopisch

In kerndeutscher Pracht und Lust, frisch und fröhlich, natürlich und lebendig, steht August Kopisch unter den Dichtern seines Zeitgeschlechtes da. Kopisch ist verhältnismäßig wenig bekannt; der bescheidene Dichter fühlte sich ziemlich klein und blickte bewundernd zu der Dichtergröße seines Freundes Platen empor, mit dem er in Italien zusammen lebte und in dessen Art er zahlreiche Gedichte gemacht hat, die wir hier gar nicht nennen wollen und die längst vergessen sind. Kopischs Bedeutung liegt in d e n Gedichten, in denen er sich und seine Eigenart ausprägte. In der Mehrheit waren sie erzählend — rein lyrische Gedichte gelangen ihm nicht — aber in der Erzählung sind sie von höchster Anschaulichkeit und Lebendigkeit. Ein fröhlicher Humor leuchtet aus den Märchen und Kindergeschichten Kopischs heraus, die kleinen neckischen Hausgeister huschen vor unseren Blicken hin, alles falschen romantischen Schimmers sind die Gedichte bar, sie wollen nichts als das Herz erfreuen und erwärmen. Die Formvollendung gibt den Gedichten einen Reiz, den ihnen keine Zeit rauben kann.

August Kopisch, 1799 in Breslau geboren, war Dichter und Maler zugleich und zeigte eine Vereinigung beider Talente, wie sie auch bei anderen Dichtern zu finden ist. In Italien, wo Kopisch sechs Jahre verweilte, gediehen seine künstlerischen Gaben zur Reife. Er war ein wackerer Schwimmer und wurde im Jahr 1826 der Entdecker der blauen Grotte in Capri, die vor ihm unbekannt gewesen war. Er selbst beschrieb diese Entdeckung, die ihn mit einem Schlag in Italien zum volkstümlichsten Manne machte. Später lebte Kopisch, von König Friedrich Wilhelm dem Vierten unterstützt, in Potsdam und starb 1853.

G e d i c h t e 1836. Allerlei Geister 1848. Werke 1856.

K l e i n e G e i s t e r: Die Heinzelmännchen (Wie war zu Cölln es doch vordem mit Heinzelmännchen so bequem), Des kleinen Volkes Überfahrt (Steh auf, steh auf, es pocht ans Haus). Kleen Männecken (Kleen Männecken, sei lustig, du hast ja, was du magst), Hütchen (Ich bin ein Geist und geh' herum und heiß' mit Namen Hütchen), Hütchens Ringlein, Die Zwerge in Pinneberg, Der Klopfer, Kaspars Löffel.

S a g e n: Der Mäuseturm (Am Mäuseturm, um Mitternacht, des Bischofs Hatto Geist erwacht), Der Nöck (Es tönt des Nöcken Harfenschall), Old Mütterchen (O schöner Wintersonnenschein).

V a t e r l ä n d i s c h e s: Friedrichs des Zweiten Leibkutscher. Die vexierten Frösche. Der Parademarsch. Der Trompeter (Wenn dieser Siegesmarsch in das Ohr mir schallt).

W e i n l i e d e r: Historia von Noa (Als Noa aus dem Kasten war), Satan und der schlesische Zecher (Auf Schlesiens Bergen, da wächst ein Wein).

S c h e r z u n d E r n s t: Der Teufel will Arbeit, Der Klabautermann, Das grüne Tier und der Naturkenner, Historia vom Turmbau zu Babel (Woher es kommt, daß, wie bekannt, sein eigen Zung' ein jedes Land).

Wilibald Alexis

Wie A. Kopisch war auch W. Alexis kein gedankenreicher, hinreißender Poet, sondern ein Kleinmaler, wenn auch im historischen Stil. Alexis begann seine Laufbahn damit, daß er unter dem entliehenen Namen Walter Scotts zwei angebliche Übersetzungen aus dem Englischen veröffentlichte, die in Wirklichkeit von ihm selbst herrührten und nur geschickte Nachahmungen Scotts waren. Diese zwei Romane: Walladmor und Schloß Avalon zeigten W. Alexis völlig abhängig von dem englischen Dichter. Allgemein hielt man die Werke für echt, sie erregten großes Aufsehen und machten W. Alexis sofort berühmt, doch war die Absicht einer leisen Verspottung Walter Scotts auch nicht ganz zu verkennen.

Wilibald Alexis, mit seinem wirklichen Namen Wilhelm Häring, stammte aus einer aus Frankreich ausgewanderten Familie, die ihren französischen Namen Harenc in Häring verdeutscht hatte. Geboren 1798 in Breslau, studierte er in Berlin und Breslau die Rechte, schlug aber bald die schriftstellerische Laufbahn ein. Ein ruheloser Geist, beteiligte sich Wilibald Alexis auch an verschiedenen kaufmännischen Gründungen (Bad Häringsdorf an der Ostsee) und buchhändlerischen Unternehmungen, hatte aber nur teilweise Glück. Auch seine redaktionelle Tätigkeit an der Vossischen Zeitung befriedigte ihn wenig. Er zog sich 1852 aus Berlin in das stille, friedliche Arnstadt in Thüringen zurück. Hier traf ihn ein Schlaganfall, seine geistige Kraft verfiel in langem Siechtum, endlich erlöste der Tod den Kranken im Jahr 1871.

Nachahmungen Walter Scotts: Walladmor 1825, Schloß Avalon 1827.

Brandenburg-preußische Romane: Cabanis 1832, Der Roland von Berlin 1842, Der falsche Waldemar 1842, Die Hosen des Herrn von Bredow 1846, Der Wärwolf 1848, Ruhe ist die erste Bürgerpflicht 1852, Isegrim 1854, Dorothee 1856.

Volkstümliche Balladen: Friedericus Rex, unser König und Herr. General Schwerin (Schwerin, mein General, ist tot).

Der neue Pitaval, eine bändereiche Sammlung von Kriminalprozessen, zusammen mit Hitzig, seit 1842.

Die Entwicklung von Wilibald Alexis war ganz eigentümlich. In seiner ersten Periode war er romantisch und von anderen Vorbildern abhängig (Walladmor, Schloß Avalon), in seiner zweiten Periode war er selbständig, das Werk dieser Zeit ist der Roman Cabanis, doch stieß der Dichter bei diesem ersten vaterländischen Roman auf den Widerstand seiner Freunde wie der Kritik; in seiner dritten Periode versuchte es Wilibald Alexis einmal mit dem jungdeutschen Wesen (Haus Düsterweg, Die zwölf Nächte 1838); in der vierten Periode endlich nach 1840 begab er sich wieder auf das Gebiet der vaterländischen Romane, wo er selbständig war.

W. Alexis' unvergängliches Verdienst besteht darin, daß er den deutschen Geschichtsroman auf dem Boden der Mark Brandenburg geschaffen hat; daß er ferner im Gegensatz zu Freiligrath, Lenau und anderen, die exotische Natur bewundernden Dichtern, die eigentümliche Schönheit, die spröden Reize der norddeutschen Landschaft dem Verständnis erschlossen und endlich, daß er in scharf gezeichneten Kleinbildern aus dem Alltagsleben die größte Treue und Schlichtheit in der Wiedergabe des wirklichen Lebens bewiesen hat. Nur mit teilweiser Berechtigung freilich darf man Alexis den märkischen Scott nennen. Wohl können beide Dichter in warmer Vaterlandsliebe, in Begeisterung für die Vergangenheit ihres Volkes miteinander wetteifern; aber Scott ist denn doch der größere Erfinder, der bessere Erzähler, der gefälligere Künstler. W. Alexis dagegen besitzt mehr Wucht, mehr Tiefe, aber sein Stil ist oft schwerfällig, der Aufbau seiner

Werke oft kraus, die Charaktere sind oft nur halb zur Vollendung gediehen und die Situationen sind zersplittert. Das Edelste an Alexis' Erzählungen bleibt seine Begeisterung für die Geschichte und das Land der Mark. Er weiß in den dunkelsten Perioden der heimischen Geschichte Bescheid und läßt die Großtaten der brandenburgischen Markgrafen und Kurfürsten wie der preußischen Könige in lebensvollen Schilderungen vor uns erstehen. Ein glänzendes geschichtliches Bild reiht sich an das andere. Der Held in Alexis' Romanen ist nicht der jeweilige Fürst, sondern das märkische Volk. Dies ist echte Dichterart, wie auch Kleist und Fontane sich stets von einer Verherrlichung und einseitigen schönfärbenden Darstellung des Herrscherhauses fern gehalten haben. Alexis war der erste, der der märkischen Heide ihre eigentümlichen Reize ablauschte. Die alten Städte, deren Backsteinkirchen und Ringmauern sich in Havel und Spree spiegeln, die winklige Burg des Herrn von Bredow, das Rathaus auf der Brücke zwischen Berlin und Cölln, die einsamen blauen Seen in der sonnenbeschienenen Heide mit ihren Kiefern und Farnkräutern, das dunkle Moor im Schnee und Eis des späten Wintertages: all das weiß uns der Dichter in anschaulichster Weise vorzuführen. Er verband Natur und Schicksal, Landschaftsschilderung und Seelenstimmung: darin hat Alexis vorbildlich auf alle späteren Romandichter gewirkt. Hervorhebung verdienen die köstlichen Sittenschilderungen, realistische Bilder aus vier Jahrhunderten von dem falschen Waldemar bis zur Schlacht bei Jena. Angeführt seien folgende: Das Großreinemachen der Frau von Bredow auf ihrer Burg, wobei sie der Kurfürst überrascht; die stürmische Sitzung im Rathaus von Berlin; die Flucht des Kurfürsten Joachim vor dem Weltuntergang auf den Kreuzberg; das Leben der französischen Kolonie unter Friedrich dem Großen; der Ausflug einer Berliner Bürgerfamilie nach Tempelhof; das Festmahl zu Ehren Jean Pauls; das Leben und Treiben in Berlin vor und nach der Niederlage bei Jena u. a. Trotz seiner märkischen Eigenart war W. Alexis doch niemals der eitle Künder der preußischen Ruhmestaten, vielmehr empfand er stets den Zusammenhang von Mark und Reich und erweiterte so seine Werke zu wahrhaft deutschen Romanen.

Nicht alle von den acht geschichtlichen Romanen aus der brandenburgischen Geschichte sind von gleichem Werte. Die bedeutendsten sind: Der Roland von Berlin, Die Hosen des Herrn von Bredow, Cabanis, Ruhe ist die erste Bürgerpflicht.

Der falsche Waldemar führt ins 14. Jahrhundert. Vielfach hat die Sage das Leben des falschen Waldemar ausgeschmückt. Er war ein Werkzeug in der Hand Kaiser Karls des Vierten gegen den Markgrafen Ludwig den Ersten von Bayern. Der falsche Waldemar kam ins Land, als die Mark der Wut ihrer Feinde völlig preisgegeben war. Der Thronforderer besaß überraschende Ähnlichkeit mit dem verschollenen Markgrafen und kannte dessen Leben und geheimste Absichten. Von seiner Sendung erfüllt, fühlte er sich als echt, obschon er nur ein Müllersknecht namens Jakob Rehbock war. Er wurde schließlich besiegt und mußte sich unterwerfen (gestorben 1356).

Im Roland von Berlin geht der Dichter um ein volles Jahrhundert in der Geschichte vorwärts. Dieser Roman spielt unter der Regierung des zweiten hohenzollerschen Kurfürsten, Friedrichs des Eisernen (1440 bis 1470) und behandelt den Kampf des Kurfürsten mit der fast reichsstädtisch unabhängigen Bürgerschaft Berlins. Das Sinnbild des höchsten städtischen Rechtes, des Blutbannes, ist die Rolandssäule. Kurfürst Friedrich vertritt die allgemeine Wohlfahrt des Landes und das fürstliche Recht; Widerpart ist der stolze, starre Verfechter des verbrieften Stadtrechtes, der Bürgermeister Johannes Rathenow. Berlin unterliegt, der steinerne Roland wird

18

durch die Straßen geschleift und in die Spree geworfen, der Bürgermeister wird verbannt, aber auch Kurfürst Friedrich der Eiserne verläßt nach jahrelangem Ringen krank und lebensmüde die Mark.

Im Mittelpunkt des Romans Die Hosen des Herrn von Bredow steht Kurfürst Joachim der Erste, der den Beinamen Nestor führt (1499 bis 1535). Noch ist der Kampf mit den Raubrittern nicht zu Ende, so streng der Landesherr auch gegen sie vorgeht. Vielmehr bildet sich eine Verschwörung gegen sein Leben, in die auch der biderbe Ritter Götz auf Hohenziatz verstrickt wird. Er ist ein gewaltiger Trinker, und nur wenn er seinen achttägigen Rausch ausschläft, kann Brigitte, seine ehrsame Hausfrau, die Elennlederhosen waschen, von denen er sich sonst niemals trennt, da er kein anderes Paar besitzt. Frau Brigitte gibt ihrem Eheherrn die Hosen nicht heraus, als politische Verwicklungen drohen und hält den Ritter dadurch von der Teilnahme an der Verschwörung gegen den Kurfürsten ab, die ihm sonst Leben und Freiheit gekostet hätte.

Der Wärwolf ist die Fortsetzung des vorigen Romans. Kurfürst Joachim hält an der römischen Kirche fest, obgleich die lutherische Lehre viel Anhänger im Lande gewonnen hat. Unter dem Wärwolf versteht der Dichter den Geist der Unruhe, der im Lande umgeht. Die ausgeprägteste Figur im Wärwolf ist der Raubritter Hake von Stülpe.

Dorothee, ein Roman aus der letzten Zeit des großen Kurfürsten (1640 bis 1688), ist der schwächste in der ganzen Reihe.

Cabanis führt uns in der Zeit Friedrichs des Großen in eine Familie der französischen Kolonie in Berlin. Der Dichter verwob eigene Jugenderinnerungen in diesen Roman. Der Marquis von Cabanis ist nur Titelheld, der wirkliche Mittelpunkt der Erzählung ist ein Abkömmling der Refugiés, namens Etienne. Das Werk ist ein interessantes Sittenbild aus dem siebenjährigen Kriege.

Ruhe ist die erste Bürgerpflicht und Isegrim, zwei Romane aus der Zeit Friedrich Wilhelms des Dritten, hängen nahe miteinander zusammen. Der erste (übrigens bedeutendere) Roman führt bis zum Jahre 1806, der zweite entrollt ein Zeitgemälde aus den Jahren der napoleonischen Herrschaft; ein dritter Teil: Großbeeren sollte den Abschluß bilden, blieb aber Entwurf. Mit den Worten „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ forderte nach der Schlacht bei Jena der Minister Graf Schulenburg die Berliner zur Besonnenheit auf. In dem Roman werden die Ursachen gezeigt, die zur Niederlage Preußens bei Jena führten: Fäulnis der Sitten, die Überhebung der Offiziere, die Schlaffheit der Beamten, die Weichlichkeit der Charaktere; die höheren Stände, so lautet die Grundidee, sind schuld an dem Unglück von Jena, aber im kleinen Landadel, dem untern Bürgertum und dem Bauernstand liegt die Kraft und Tüchtigkeit, die Preußen sieben Jahre später zu retten vermag. Isegrim, die Hauptperson des gleichnamigen Romans, ist der Beiname des rauhen, heftigen, aber tapferen und hochherzigen Herrn von Quarbitz auf Ilitz, dessen patriarchalisches Schalten und Walten in Zeiten schwerster Not uns vor Augen gestellt wird.

Von Wilibald Alexis ging Theodor Fontane, der Wanderer durch die Mark, der preußische Lyriker und der moderne Romanschriftsteller aus.

Abhängige Talente

Eine große Zahl von Dichtern, zu schwach eigene Wege zu wandeln, wie dies Mörike, Annette und W. Alexis getan hatten, folgte den bahnbrechend vorangegangenen Dichtern, die von der Mode und der Kritik zum Gipfel der Berühmtheit emporgetragen worden waren. Meist tritt Heinesche und Gutzkowsche Art am stärksten hervor, aber auch Byrons Einfluß und französische Vorbilder sind nicht zu verkennen.

Laube

Laube, eine derbe, gesunde, aber im Grund ihres Wesens unkünstlerische Natur, war, äußerlich betrachtet, während mehrerer Jahre ein kühnerer Stürmer

und Dränger als selbst Gutzkow; aber es gebrach Laube vollständig an eigenen Ideen, erst Gutzkow regte ihn zum Schaffen an, und als der kurze Rausch verflogen war, verfiel Laube bald in eine schlecht verhüllte Abhängigkeit von ausländischen Vorbildern. Um Laubes Dichtertum war es schlimm bestellt. Besaßen Gutzkows Werke bei aller Formlosigkeit und unbefriedigenden Durchführung doch die „Poesie des Geistes", so kannte Laube nur den theatralischen Effekt. — Laube war neben Gutzkow der erfolgreichste Dramatiker der zweiten Generation — aber vergebens sucht man einen poetischen Hauch in den handwerksmäßig derb zurechtgemachten Dramen Laubes. Sie können für den Augenblick blenden, aber nur im Lampenlicht und in Kostümen vermochten sie ein kurzes Scheinleben zu führen.

Heinrich Laube war in Sprottau 1806 als Sohn eines Maurermeisters geboren und in einer völlig unliterarischen Umgebung aufgewachsen, selbst Goethes und Schillers Namen waren ihm bis zum vierzehnten Jahr unbekannt. Auf der Universität Halle, die er nach Abschluß seiner Schulstudien besuchte, machte sich der rauflustige Studio der Teilnahme an der Burschenschaft verdächtig. In sein wüstes Studentenleben fiel ein heller Strahl, seit er in Breslau einer Aufführung des Kätchen von Heilbronn beigewohnt hatte, die ihn der Literatur mit Leidenschaft gewann. Zunächst verfaßte Laube politische Schriften und Zeitromane. Diese Werke sowie der ohnedies rege Verdacht der Burschenschaft zogen ihm 1834 eine neunmonatige Untersuchungshaft in der Hausvogtei in Berlin zu. Umsonst verleugnete Laube die Zugehörigkeit zum jungen Deutschland. Das endgültige Urteil lautete auf sieben Jahre Festung, doch wurde Laube, glücklicher als F. Reuter und andere Opfer der Reaktion, durch die Fürsprache der Fürstin Pückler zu eineinhalb Jahren begnadigt, mit der weiteren Vergünstigung, wegen Überfüllung der Staatsgefängnisse, die Strafe im Amtshause von Muskau, dem herrlichen Edelsitze des Fürsten Pückler, auf die gelindeste Weise zu verbüßen. Dann unternahm Laube mit seiner Gattin Iduna Hänel Reisen nach Frankreich, redigierte in Leipzig die Zeitung für die elegante Welt, war Mitglied des Frankfurter Parlamentes und wurde 1849, bei Gelegenheit der Einstudierung eines seiner Stücke, Direktor des Wiener Burgtheaters, das er bis 1867 leitete. 1867 wurde die Vollmacht Laubes als künstlerischer Direktor beschränkt, Freiherr von Münch (Friedrich Halm) wurde Generalintendant; Laube erbat und erhielt infolgedessen seine Entlassung. Er wendete sich nun schriftstellerischer Tätigkeit wieder stärker zu, doch drängte es ihn unaufhörlich zu theatralischer Tätigkeit. Der alte Theatergeneral aber fand nirgends mehr einen rechten Boden für sein Wirken. Alle seine späteren Direktionen waren vergänglich und kurz: 1869 in Leipzig, 1872 bis 1874 und 1875 bis 1880 im Wiener Stadttheater. Dieses Theater, das er ins Leben gerufen, war sein Schmerzenskind. Es erlag im Kampf mit dem Burgtheater. Laube starb wenige Monate nach dem Brande des Wiener Stadttheaters 1884.

Jugendromane: Das junge Europa, bestehend aus drei Teilen: Die Poeten 1833, Die Krieger, Die Bürger 1837; Reisenovellen 1834.
Dramen: Monaldeschi 1840, Rokoko 1841, Struensee 1844, Gottsched und Gellert, Die Karlsschüler 1846, Prinz Friedrich, Graf Essex 1856, Böse Zungen 1868, Demetrius 1872.
Geschichtliche Romane: Junker Hans, Waldstein, Herzog Bernhard, unter dem gemeinsamen Titel: Der deutsche Krieg 1866 erschienen.
Theatergeschichtliche Schriften: Briefe über das deutsche Theater 1846, Das Burgtheater 1868, Das norddeutsche Theater 1872, Das Wiener Stadttheater 1875.
Lebensgeschichtliche Schriften: Erinnerungen 1810 bis 1881.

Erste Periode. Laube hat eine dichterische Entwicklung kaum gehabt. Er war bei seinem gesunden Menschenverstand von vornherein ein abgesagter Feind der Romantik. Durch den polnischen Aufstand und die Julirevolution 1830 aufgeregt, sowie durch die Schriften Heines und Börnes mit Ideen befruchtet, stürzte sich Laube mit einem gewissen Naturburschentum in die Literatur. Er stürmte gegen Staat, Religion und Sitte an und glaubte anfänglich bei der Oberflächlichkeit seiner Bildung und der Vermessenheit seiner Bestrebungen, leicht

und schnell mit allem Bestehenden fertig zu werden. Aber hinter den großen Worten stand weder ein großer Charakter, noch ein edler Geist; öffentlich sagte sich Laube von den alten Freunden Heine, Gutzkow, Mundt und Wienbarg los und entsagte den ihm nur äußerlich angeflogenen Zeitideen: fortan aber stockt seine innere Entwicklung. Werke dieser Zeit: Das junge Europa und Monaldeschi.

In dem Roman: Das junge Europa war der erste Teil (Die Poeten) ganz und gar ein Zeugnis jungdeutscher Zerrissenheit und Formlosigkeit. Zusammenhängender, reifer und maßvoller waren Die Krieger, die Laube in der Hausvogtei schrieb; Die Bürger endlich mahnen zur Entsagung und zu stillem, bescheidenem Glück.

Zweite Periode. Nach einer der Reisebeschreibung und flüchtigen Gelegenheitswerken gewidmeten Schriftstellertätigkeit (Reisenovellen) wendete sich Laube 1840 dem Theater zu. Gering ist Laube als Dichter und Dramatiker anzuschlagen. Ihm fehlte die Fähigkeit, Charaktere und Handlungen lebensvoll zu bilden und die einen aus den anderen hervorgehen zu lassen. Laube war auch als Schriftsteller ein Bühnenpraktiker, ein handwerksmäßiger Theatraliker, der im sogenannten höheren Drama die Mache der neueren Franzosen mit dem Pathos Schillers verbinden möchte. Laube war im Innersten kalt, er hatte wenig zu künden, mit nüchterner Berechnung schrieb er seine poesielosen, den Effekt suchenden, einst viel bewunderten Stücke.

Das Trauerspiel Monaldeschi behandelte den abenteuernden Günstling der Königin Christine von Schweden, auf deren Befehl er in der Hirschgalerie in Fontainebleau ermordet wurde. Struensee ist ebenfalls ein geschichtliches Ränkestück. Der Titelheld, ursprünglich Arzt, wird der Minister der Königin Mathilde von Dänemark, büßt aber auf blutige Weise Stellung und Leben ein. Prinz Friedrich behandelt den bekannten Konflikt zwischen König Friedrich Wilhelm dem Ersten von Preußen und seinem Sohn, dem späteren Friedrich dem Zweiten. Das historische Trauerspiel Demetrius ist eine Fortsetzung des Schillerschen Bruchstücks. Die Fortsetzung Laubes ist ein Frevel am Genius des großen Dichters. Außer Laube haben Maltitz und Gustav Kühne Fortsetzungen Schillers versucht, während Hebbel und Bodenstedt eigene Demetriusdramen dichteten. Erfolgreich war Laubes Drama Graf Essex. Der dankbare Stoff war bereits von englischen, spanischen, französischen und deutschen Dramatikern behandelt worden. Lessing gibt in der hamburgischen Dramaturgie eine vortreffliche Besprechung der älteren Essexdramen, die sich Laube zunutze gemacht hat. Das Stück spielt zur Zeit der Königin Elisabet von England und behandelt den Untergang des Grafen Essex. Das Drama Die Karlsschüler, ein oft gegebenes Schauspiel, verdankt seine große Beliebtheit hauptsächlich dem Stoff. Der Held des Stückes ist der Regimentsfeldscher Schiller, der Dichter der Räuber, der Schauplatz die Karlsschule, die Zeit 1782 kurz vor der Flucht Schillers nach Mannheim. Der Herzog erfährt, daß Schiller der Verfasser des verruchten Stückes Die Räuber ist, er bedroht ihn mit Kerker und Henkertod, ändert dann aber seinen Sinn und läßt Schillers Flucht geschehen. Die Charakteristik Schillers ist total mißlungen, Handlung und Sprache sind gleichmäßig unmöglich.

In seiner Burgtheaterdirektion lag der Schwerpunkt von Laubes Wirken. Achtzehn Jahre stand er als künstlerischer Leiter an der Spitze des

Burgtheaters. Er hatte sich die nötigen Vollmachten gesichert: Aufstellung des Spielplans, Auswahl der Stücke, Festsetzung und Leitung der Proben, Anstellung der Mitglieder auf ein Jahr. Am Burgtheater fand Laube von bedeutenden Kräften vor: Anschütz, Fichtner, Löwe, Laroche, Julie Rettich, Christine Enghaus-Hebbel u. a. Er selbst entdeckte eine Reihe neuer Talente: Bogumil Dawison, Josef Wagner, Baumeister, Zerline Gabillon, Sonnenthal, Förster, Lewinsky, Marie Seebach, Charlotte Wolter. Die wichtigsten Grundsätze von Laubes Theaterleitung seien zu Nutz und Frommen hier zusammengestellt:

Das Theater ist eine Kulturmacht. Ein Theater kann nur monarchisch regiert werden. Der Spielplan sei stark und mannigfaltig. Das Ideal Laubes war: Bleibe ein Jahr in Wien, und du wirst im Burgtheater alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhundert Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, was von den romanischen Völkern unserer Denkweise angeeignet werden kann. Die literarisch Gebildeten reichen nicht zu, um ein Theater zu füllen, darum muß man auch Stücke für die große Menge aufführen. — Ein Theaterstück muß der brutalen Gegenwart Stich halten; das Publikum ist der grobe lebendige Ausdruck der Gegenwart. — Der einzelne Zuschauer mag ein Dummkopf sein, das ganze Publikum ist ein verflucht gescheiter Kerl. — Das Theater ist nicht vom Bureau aus zu dirigieren, die wichtigste Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden. — Die Regie des Werkes ist die Hauptsache. Die Motive eines Stückes, namentlich aber die Exposition, müssen zur vollen Geltung gebracht werden. — Die Darstellung des Menschen auf der Bühne fordert als Vorbedingung Wahrhaftigkeit. Es ist nicht zu verachten, wenn man von einem Künstler sagen kann: der Mann spielt recht gebildet. Es ist aber noch besser, wenn man sagen kann: der Mann spielt vortrefflich, woher hat er's nur, worin besteht seine Kunst? — Das Höchste in der theatralischen Kunst ist die Gesamtwirkung. Die Ausstattung sei knapp, die Ausführung reich. Der Opernluxus, das Lotterbett für ein gedankenloses Publikum, ist zu verwerfen. Dies waren Laubes wichtigste Theatergrundsätze.

Laube nimmt in der Geschichte des deutschen Theaters eine bedeutende Stellung ein; seine Leitung machte das Burgtheater in Wien zur ersten Bühne Deutschlands. Laube hat sich um die Wiedererweckung des lange Zeit auch in Östreich vergessenen Dramatikers Grillparzer große Verdienste erworben, auch Otto Ludwig hat er aufgeführt, ablehnend verhielt er sich gegen Hebbel; die Franzosenliebhaberei, die Überschwemmung der deutschen Bühnen mit französischen Sittenstücken Pariser Mache ist jedoch nicht zum wenigsten durch Laube gefördert worden. Laube hatte auch als Spielleiter etwas Trockenes. Er legte das Hauptgewicht auf die Verständlichkeit und Klarheit des gesprochenen Wortes, aber es mangelte der Aufführung an Stimmung und Schwung.

Nach seinem Rücktritt von der Direktion des Burgtheaters fand Laube die Muße zu theatergeschichtlichen, biographischen und erzählenden Werken. Seine Werke über das Burgtheater, das Norddeutsche und das Wiener Stadttheater waren in der Hauptsache Rechtfertigungsschriften seiner eigenen Direktion und Verurteilungen anderer Direktionen. Mit edler Dreistigkeit — dreist war ein Lieblingswort Laubes – machte er sich in seinen Theaterschriften zum Künder des eigenen Ruhmes. Sie sind nach der praktischen Seite hin eine Fundgrube der Theaterweisheit und gehören neben Tiecks und Börnes dramaturgischen Blättern, neben Immermanns Memorabilien und Eduard Devrients Geschichte der deutschen Schauspielkunst und einigen neueren Werken zu den wichtigsten dramaturgischen Schriften, aber es ist notwendig, sie mit Kritik zu lesen und nicht den bloßen Behauptungen Laubes Glauben zu schenken.

Laubes letzter geschichtlicher Roman: Der deutsche Krieg war seine beste poetische Leistung. Auf dem Hintergrund des dreißigjährigen Krieges entwarf er ein Bild der Zeit, das freilich zuviel Intrigen aufwies, aber auf einer sorgfältigen Erforschung der Kultur beruhte.

Freiligrath

Freiligrath steht in einem gewissen Gegensatz zu den Dichtern seiner Generation; er war nicht bloß ein Gegner Tiecks und Uhlands, Gegner der beschaulichen orientalischen Lyrik Rückerts und der Dichtung Platens, er war auch ein Gegner des empfindungsseligen, nur mit seinem Ich beschäftigten und dann wieder freventlich spottenden Heine und des weltschmerzlich wehleidigen Lenau. Freiligrath erstrebte statt einer Empfindungs- und Gedankenlyrik eine bunte Anschauungslyrik. Diese kündigte sich schon durch die Wahl seiner Stoffe an, sie prägte sich auch in der Sprache aus; sieht man nur auf die deutsche Literatur, so stellt sich Freiligrath unwillkürlich bedeutender dar, als er war. Eine Fantastik, eine wilde Glut der Leidenschaft kam durch Freiligrath in die Lyrik dieses Zeitgeschlechtes hinein, die von bedeutendem Eindruck ist. In der Tat war Freiligrath abhängig von der Victor Hugoschen Romantik, die ja von der großen deutschen Romantik erst ihren Ausgang genommen hatte und um 1836 zu uns wieder zurückkehrte.

Freiligrath wurde 1810 in Detmold geboren und für den Kaufmannsstand bestimmt. Nachdem er in einem Kaufmannsgeschäft in Soest ausgelernt hatte, war er mehrere Jahre in dem verkehrsreichen Amsterdam mit seinem großen Hafen und den vielen fremden Schiffen in einem Bankgeschäft angestellt. Dann gab Freiligrath die kaufmännische Laufbahn, die ihm gar nicht zusagte, auf. Die freie literarische Tätigkeit wurde ihm durch ein Jahrgehalt erleichtert, das ihm König Friedrich Wilhelm der Vierte aussetzte. Er lebte am Rhein, vermählt mit Ida Melos. Die Zeit in St. Goar war die glücklichste Zeit für Freiligrath, er sah viele Dichterbesuche, wurde aber allmählich durch die Zeitereignisse aus seiner idyllisch poetischen Zurückhaltung herausgerissen. Er gab das königliche Ehrengehalt sofort auf, als er seine politische Gesinnung geändert hatte. Mit dem ganzen Überschwang seiner Dichterfantasie warf sich Freiligrath von 1844 an der revolutionären Bewegung in die Arme. Mehrere Male flüchtete er wegen politischer Verfolgungen nach der Schweiz und England. Wegen des Gedichtes: Die Toten an die Lebenden wurde er des Hochverrats angeklagt, aber von den Geschworenen in Düsseldorf nach Niederwerfung der Revolution freigesprochen. Freiligrath floh 1850 nach England. Dort verdiente er sich fast zwanzig Jahre als Kommis mühsam und redlich sein Brot in Londoner Bankhäusern, stolz und ohne eine Wort der Klage; er hat sich nie mit seinem Unglück drapiert und niemals als Verbannter (wie Heine) vom Almosen der Revolution gelebt, aber er vermied fortan auch jede Beschäftigung mit der Politik. Als Freiligrath 1868 seine Stellung in dem Bankhaus verlor, boten ihm Freunde in Deutschland eine bedeutende Ehrengabe an, die aus freiwilligen Sammlungen hervorgegangen war. Schon früher war seine politische Begnadigung ausgesprochen worden, und so kehrte Freiligrath 1868 ins Vaterland zurück. „Geliebt zu sein von seinem Volke — o herrlichstes Poetenziel! — Los, das aus dunkler Wetterwolke — herab auf meine Stirne fiel!" Freiligrath sah noch den Nationalkrieg gegen Frankreich und die deutsche Einheit. Er lebte in Cannstatt bei Stuttgart und starb dort 1876.

Gedichte 1838. Ein Glaubensbekenntnis 1844. Ça ira 1846. Neuere politische und soziale Gedichte I: 1849, II: 1851. Zwischen den Garben 1849. Neue Gedichte 1877.
Übersetzungen von lyrischen Gedichten Victor Hugos, Mussets und anderer Franzosen und von Dichtungen von Burns, Hemans, Longfellow (u. a. Hiawatha 1857), Moore, Scott, Shakespeare, Southey, Spenser, Tennyson, Whitman.
Gedichte aus fernen Zonen: Moostee. Wär' ich im Bann von Mekkas Toren. Der Mohrenfürst. Der Tod des Führers. Der Alexandriner (Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria). Der Schwertfeger von Damaskus. Der Scheik am Sinai. Nebo.

Löwenritt (Wüstenkönig ist der Löwe). Gesicht des Reisenden (Mitten in der Wüste war es). Der ausgewanderte Dichter (Bruchstück).

Gedichte aus der deutschen Heimat: Die Auswanderer (Ich kann den Blick nicht von Euch wenden). Der Blumen Rache (Auf des Lagers weichen Kissen). Prinz Eugen, der edle Ritter (Zelte, Posten, Werdarufer). Barbarossas erstes Erwachen. Die Bilderbibel. Bei Grabbes Tod. Ruhe in der Geliebten (So laß mich sitzen ohne Ende). Am Baum der Menschheit drängt sich Blüt' an Blüte. Der Liebe Dauer (O lieb, so lang du lieben kannst).

Gedichte aus der Revolutionszeit: Aus dem schlesischen Gebirge. Hamlet (Deutschland ist Hamlet). Flottenträume. Das Lied vom Hemd (nach Th. Hood). Die Toten an die Lebenden.

Gedichte aus der Kriegszeit 1870: Hurra, du stolzes schönes Weib, hurra Germania. Die Trompete von Vionville (Sie haben Tod und Verderben gespie'n, wir haben es nicht gelitten).

Freiligraths Entwicklung bis 1844. In dieser Zeit schweifte seine Fantasie mit Vorliebe nach fernen Ländern, nach dem Hekla und Geisir auf Island, nach Indien, Arabien, Senegambien, in die Palmentäler des Kongo, nach der Sahara und dem Kapland und in die Tiefe des tropischen Meeres. Es ist in diesen Gedichten viel die Rede von Negern, Mohren, Sarazenen, von Scheiks und Kalifen; Löwen, Schakale, Dromedare, Giraffen und Gazellen werden vorgeführt und die sinnverwirrende Pracht der Tropenwelt wird mit ungestümer Kraft so sinnlich wie möglich ausgemalt. Freiligrath hat bekanntlich in Wirklichkeit niemals die Tropen gesehen, niemals eine größere Seefahrt angetreten; auch seine geographischen Kenntnisse stammten nur aus flüchtiger Lektüre von Reisebeschreibungen. So waren denn seine Wüsten- und Tropengedichte bloße Ausgeburten einer entflammten Dichterfantasie, die nur ein Ziel kannte: einen möglichst fremdartigen und grellen Eindruck auf die Sinne zu machen. Diesem Zweck opferte Freiligrath in dieser Zeit Gedanken und Handlung: beides wird man in seinen tropischen Gedichten umsonst suchen. Sie beschäftigten nur die Augen, sie weckten keinen Widerhall in der Seele. Sie sind darum auch nicht nachgeahmt worden, konnten sie doch in ihrer engen Eigenart nicht übertroffen werden. Bedeutend waren sie gleichwohl vom geschichtlichen Standpunkt, als gegensätzliche Erscheinungen zu der Lyrik Uhlands, Platens, Heines und Lenaus. Daß Freiligrath ein Nachahmer Victor Hugos war, ist unschwer zu erkennen.

Köstliche, innig empfundene Gedichte, die allen rednerischen oder bildnerischen Aufputz verschmähen, entstammen freilich auch derselben Zeit: Der Liebe Dauer, Freiligraths schönstes Gedicht, ferner Die Auswanderer mit ihrer milden Schwermut, und das herrliche Gedicht: Am Baum der Menschheit drängt sich Blüt' an Blüte. Hier erhob sich der Dichter zu reinen, poetischen Wirkungen, die er in seinen packenden, überbunten Wüstengedichten nicht im entferntesten erreicht hat.

Freiligraths Dichtung von 1844 bis 1850. Denselben Widerspruch gegen das Bestehende wie in den tropischen Gedichten, diesmal nur auf politischem Gebiete, zeigte Freiligrath in seinen revolutionären Zeitgedichten. Wohl hatte er, vertieft in seine literarische Welt, einst gesungen: „Der Dichter steht auf einer höhern Warte als auf der Zinne der Partei"; Herwegh hatte ihm gegenüber in einem Fehdegedichte die Partei verherrlicht als die Mutter alles Großen auf Erden; aber in den vierziger Jahren rissen auch Freiligrath die Zeitereignisse mit fort. Hoffmann von Fallersleben hat einen gewissen, doch keinen

großen Anteil an dieser Wendung des Dichters zur politischen Lyrik. Bei dem fantastischen Schwung des Geistes, bei der gänzlichen Unerfahrenheit Freiligraths im praktisch-politischen Leben wurde Freiligrath schließlich der wildeste Revolutionär aller Dichter, doch war er das mehr in der Fantasie als in der Wirklichkeit. Seine Überzeugungstreue, seine Begeisterung für Freiheit und Recht muß man gleichwohl an ihm achten. Die Leidenschaftlichkeit seiner ersten Gedichte kehrte jetzt wieder, ja sie war noch gesteigert und brach mit wildem Ungestüm in tobenden Strophen hervor. Gegenwärtig ist Freiligraths gesamte revolutionäre Dichtung geschichtlich geworden und nur interessant als die letzte große Entwicklungsstufe im Schaffen des Dichters.

Denn wenn Freiligrath auch von 1850 bis 1870 noch einiges gedichtet hat, in der Hauptsache waren es nur Gelegenheitsgedichte und Übersetzungen. Sein Können war mit der Wüsten- und Löwenpoesie und mit der leidenschaftdurchrauschten, politischen Lyrik erschöpft. Es war das schönste Schlußglied in der lang unterbrochenen Entwicklung, daß Freiligrath noch im Jahr 1870 einige der hervorragendsten Kriegsgedichte verfassen konnte; die Trompete von Vionville ist sogar unser bestes Kriegslied aus dem Jahr 1870. Politisch genommen freilich blieb der Dichter der alte achtundvierziger Demokrat, der er war.

Mehr als die Hälfte der ohnehin nicht zahlreichen Werke Freiligraths besteht aus Übersetzungen aus der englischen und nordamerikanischen Literatur, am bedeutendsten ist darunter die Übertragung von Longfellows Sang von Hiawatha, dem edlen Häuptling des indianischen Volkes.

*

Waren Heinrich Laube und Ferdinand Freiligrath vom Vorbild der Franzosen abhängig, so werden zwei andere Dichter von Byrons Weltschmerz und melancholischer Grundstimmung sowie von Lenaus trüber Gedankenlyrik beeinflußt: Karl Beck aus Ungarn (1817 bis 1879) und Moritz Hartmann aus Böhmen (1821 bis 1872). Beide waren jüdischer Abstammung, beide wurden zuerst für den Handelsstand bestimmt. Von Karl Beck ist zu nennen der Roman in Versen Janko der Roßhirt 1841, eine farbenreiche Schilderung der ungarischen Heimat. Beck liebte schwungvolle, rednerische Ergüsse, er war oft gesucht im bildlichen Ausdruck, weltschmerzlich und schwankend. Moritz Hartmann war ehrgeiziger, poetisch aber viel platter als Beck. In den Revolutionsjahren trat Hartmann nicht gerade rühmlich hervor. Sein Leben ging ohne ein volles Erträgnis zu Ende. Er schrieb eine Sammlung von Zeitgedichten: Kelch und Schwert 1845.

Freiherr Franz von Gaudy (1800 bis 1840), aus Frankfurt a. O., war von seinem Vater zum Offizierstand gezwungen worden. Als er den Dienst verlassen hatte, lebte er in Berlin, wo er in Chamisso einen väterlichen Freund fand. In acht Jahren schrieb Gaudy zahlreiche Novellen, Lieder, Romanzen und Skizzen. Seine besten Novellen waren: Der Katzenraffael, Venetianische Novellen, Jugendliebe. Am bekanntesten wurden die zu Napoleons Verherrlichung gedichteten Kaiserlieder 1835. Gaudy war abhängig von fremden Vorbildern, von Jean Paul, Eichendorff (Aus dem Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen) und Amadeus Hoffmann in seinen Erzählungen,

von Uhland und Chamisso in seinen Balladen, von Beranger und Heine in seinen politischen Gedichten.

*

Die Blütezeit der politischen Lyrik fällt in die Jahre von 1840 bis 1850. Noch niemals vorher hatte sich unsere Poesie so eifrig mit Politik beschäftigt wie damals. Die Anfänge der neueren politischen Dichtung finden wir am Ende des 18. Jahrhunderts bei Klopstock, Ewald von Kleist, Gleim, Schubart und Uz. Ihnen folgen in den Befreiungskriegen Heinrich von Kleist, Arndt, Körner, Schenkendorf, Rückert, Fouqué u. v. a. Die politische Lyrik nach den Befreiungskriegen vertreten mitten in der Zeit der Unterdrückung und Verfolgung die Dichter der Burschenschaft Ludwig Follen (Vaterlands Söhne, traute Genossen) und August von Binzer (Wir hatten gebauet ein stattliches Haus), vor allem aber der Mann des „alten, guten Rechts", Ludwig Uhland (Wenn heut' ein Geist herniederstiege", 18. Okt. 1816). Um 1820 folgten die weltbürgerlich angehauchten und von Schwärmerei erfüllten Dichter von Griechenliedern (W. Müller), um 1831 die Dichter von Polenliedern (Platen, Schwab, Lenau, Mosen), dazwischen die Lieder zu Napoleons Ruhm (Gaudy, Zedlitz). Ende der zwanziger Jahre gaben Chamisso und Heine der politischen Lyrik wieder die Wendung auf deutsche Verhältnisse. 1831 trat der Östreicher Anastasius Grün (Graf Anton Auersperg) mit den Spaziergängen eines Wiener Poeten hervor und wagte es, gedeckt durch seine Stellung und seinen glänzenden Namen, selbst dem vielvermögenden Staatskanzler Fürsten Metternich kühne Wahrheiten zu sagen (Dürft' ich wohl so frei sein, frei zu sein?). Die gebildeten Klassen der deutschen Nation waren im Jahr 1840 durch Börne, Heine, Gutzkow, die Theologen Strauß, Feuerbach und die Hegelianer für eine freiheitliche Dichtung im modernen Geist vorbereitet.

Der Regierungsantritt Friedrich Wilhelm des Vierten wirkte zündend auch auf die Dichtung. Dem neuen König traute man das Erfassen der Aufgabe Preußens in Deutschland zu. Eine ungemein reiche Blütezeit politischer Lyrik begann, und als im Jahr 1840 die Gefahr nahe lag, daß Frankreich an Deutschland wegen des linken Rheinufers den Krieg erklärte, vernahm man von der scheinbar in literarischen Interessen aufgehenden deutschen Dichterschar überraschend starke nationale Klänge. Zeitlich nicht zuerst, aber als der mächtigste patriotische Sänger erschien der alte Ernst Moritz Arndt damals auf dem Plan. Die großen Tage von 1813 schienen für die Dichtung wiederzukehren. Arndt dichtete das Lied: Als Thiers die Wälschen aufgerührt hatte, Herbstmond 1841. Das Lied begann: „Und brauset der Sturmwind des Krieges heran und wollen die Wälschen ihn haben, so sammle, mein Deutschland, dich stark wie ein Mann." Der Kehrreim lautete: Zum Rhein, übern Rhein! Alldeutschland in Frankreich hinein! In demselben Jahr dichtete Nikolaus Becker aus Bonn (1809 bis 1845) das Rheinlied: Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein, ob sie wie gier'ge Raben sich heiser danach schrein. Das Lied machte Becker in ganz Deutschland berühmt, es wurde viel komponiert und gesungen, ist dann aber in Vergessenheit geraten. Kein anderes Gedicht von Becker hat die gleiche Verbreitung gefunden. Auf das erwähnte Gedicht von Becker erwiderte 1841 der französische Dichter Musset mit einem Liede, das begann: Nous l'avons eu, votre Rhin allemand. Im Frühjahr 1840 entstand auch die Wacht am Rhein (Es braust ein Ruf wie Donnerhall,

wie Schwertgeklirr und Wogenprall). Der Dichter war Max Schneckenburger aus Thalheim in Württemberg (1819 bis 1849), der Komponist heißt Karl Wilhelm (1815 bis 1873). Das Lied wurde zwar ebenfalls viel gesungen, erlangte aber erst volle dreißig Jahre später im Kriege von 1870 seine weite Verbreitung. Die Nachkommen Schneckenburgers, der jung verstarb und der sonst nur wenig geschrieben hat, erhielten aus Dankbarkeit einen nationalen Ehrensold vom Deutschen Reich. In der Schlacht und im Biwack, beim Siegeseinzug und in der Schule ist Die Wacht am Rhein unzählige Male erklungen. Auch ein anderes deutsches Nationallied ist in jener Zeit entstanden: Hoffmann von Fallersleben dichtete (August 1841 in Helgoland) Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt. In allen Teilen der Welt haben es Deutsche bei festlichen Gelegenheiten angestimmt. 1844 erscholl das einst weltberühmte: Schleswig-Holstein, meerumschlungen, deutscher Sitte hohe Wacht.

Bald aber trat die nationale Begeisterung zurück, das Parteileben bemächtigte sich der Poesie, der Dichter wurde zum Sprachrohr von Parteianschauungen, bis schließlich der politische Inhalt den poetischen Geist so sehr überwog, daß die Gedichte wohl schwungvollen Reden und gereimten Leitartikeln, nicht aber Kunstgebilden glichen. Veranlassung dazu gaben die Einberufung des preußischen Landtags, die Ausstellung des heiligen Rockes zu Trier, die Webernot in Schlesien, die schleswig-holsteinsche Frage, das Frankfurter Parlament, die deutsche Kaiserfrage und endlich der Zusammenbruch aller hochfliegenden Hoffnungen nach 1849. Diese Entwicklung läßt sich an den folgenden Dichtern beobachten.

Heinrich Hoffmann, als Dichter Hoffmann von Fallersleben genannt (eigentlich Hoffmann aus Fallersleben) 1798 bis 1874. Er schrieb 1840 die Unpolitischen Lieder, die aber in der Tat politisch waren; er gab ihnen nur diesen Titel, um anzudeuten, daß es für ihn als Verfasser unpolitisch wäre, diese Lieder zu veröffentlichen. Ihnen folgten noch eine ganze Anzahl revolutionäre Lieder. Von ihm sind viele sangbare Lieder verbreitet. Die bekanntesten sind: Das Lied der Deutschen (Deutschland, Deutschland über alles), Wie könnt' ich dein vergessen, Treue Liebe bis zum Grabe schwör' ich dir mit Herz und Hand, Deutsche Worte hör' ich wieder, Morgen marschieren wir, Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald, Abend wird es wieder. Das Grundwesen von Hoffmann war Nüchternheit und Verstandesmäßigkeit. Am besten sind seine Kinderlieder: Alle Vögel sind schon da; Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald; Sum sum sum, Bienchen summ herum. Eigenart besitzen Hoffmanns Lieder nicht; sie gefallen nur, wenn man sie singt. Hoffmann ist wohl volkstümlich, aber auch breit und geschwätzig und nur seine besten Lieder sind ohne klingelnde Trivialität.

Franz Dingelstedt (1814 bis 1881) schrieb die Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters 1840. Er war ein sehr formgewandter, witziger Dichter und glänzender Prosaschriftsteller, im Leben ein ehrgeiziger Weltmann. Er entsagte später dem Dichten. Er war zuerst in München, dann in Weimar und endlich in Wien Generalintendant der dortigen Theater. Seine Schriften umfassen Gedichte, ein Drama: Das Haus des Barneveldt, Novellen, Romane und die außerordentlich lebendig geschriebenen biographischen Skizzen Münchner Bilderbogen. Er bildet den Übergang zu den Unterhaltungsschriftstellern.

Georg Herwegh aus Stuttgart (1817 bis 1875) war als Verfasser der Gedichte eines Lebendigen (1841) eine Zeitberühmtheit. Der Titel ist als Gegensatz zu den Briefen eines Verstorbenen des Fürsten Pückler gedacht. Die Wirkung der Gedichte eines Lebendigen auf die Zeitgenossen war unwiderstehlich. Herwegh wurde als großer Dichter gefeiert und zog im Triumph durch Deutschland. Selbst König Friedrich Wilhelm der Vierte ließ ihn zu sich bescheiden („Ich achte eine gesinnungsvolle Opposition"). Der große Erfolg stieg Herwegh zu Kopf. Er schrieb einen herausfordernden Brief an den König von Preußen. Die Folge war seine Ausweisung. Herwegh ging wieder nach der Schweiz. Der zweite Band Gedichte (1844) hatte keineswegs die Wirkung des ersten, obschon der Dichter fortfuhr, in alter Weise mit Gott und den Königen zu grollen. Im Jahr 1849 beteiligte sich Herwegh an dem badischen Aufstand und entkam nach einem unglücklichen Gefecht nach der Schweiz. Die schöpferische Kraft versiegte später, Herwegh verbrachte sein Leben in unrühmlichem Müßiggang. Bekannt sind seine politischen Lieder: An den König von Preußen und das Rheinweinlied (Wo solch ein Feuer noch gedeiht). Von Herwegh rühren außerdem die schönen, rein poetischen Gedichte her: Ich möchte hingehn wie das Abendrot und wie der Tag mit seinen letzten Gluten — Die bange Nacht ist nun herum, wir reiten still, wir reiten stumm. Herwegh besaß große Herrschaft über die Sprache, alle seine Gedichte sind von hinreißender Beredsamkeit. Trotz der Unklarheit ihrer Ideen berauschen sie doch durch ihren Klang und ihr feuriges Pathos. Hinter den großen Worten verbarg sich freilich keine Wahrheit und Kraft, der Dichter war als Charakter ohne Mannhaftigkeit, und so bleiben seine Gedichte schließlich nur tönendes Erz und klingende Schelle.

Den Gipfel der revolutionären Dichtung erreichte Ferdinand Freiligrath mit den schon genannten Gedichtsammlungen: Ein Glaubensbekenntnis (1844), Ça ira (1846) und Neuere politische und soziale Gedichte (1848). In ihnen lohte nicht mehr das edle Feuer der Dichtung, es glühte in ihnen die zerstörende Fackel des Aufruhrs und der Revolution. An der politischen Dichtung beteiligten sich auch Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig, R. Wagner, König Ludwig der Erste von Bayern u. a. Mit der politischen Lyrik der vierziger Jahre fand die Dichtung der zweiten Generation ihren unverhülltesten Ausdruck, gegen den sich gleichzeitig der stärkste Widerspruch der nächsten Geschlechterfolge richtete.

Modeschriftsteller

Der glänzendste Modeschriftsteller der Generation war unzweifelhaft Fürst Hermann von Pückler-Muskau. Er wurde 1785 geboren und erbte die in der damaligen kursächsischen Niederlausitz gelegenen Standesherrschaften Muskau und Branitz. 1817 verheiratete er sich mit der Tochter des Staatskanzlers Hardenberg. Die Ehe wurde nach neunjähriger Dauer in beiderseitigem Einverständnis eigens zu dem Zwecke getrennt, daß Pückler durch eine zweite reiche Heirat seine durch allzu großen Luxus zerrütteten Finanzen wieder aufrichten könne. Da dieser Plan scheiterte, lebten die geschiedenen Eheleute wieder friedlich beisammen. Schon früh hatte ihn der Reisedrang ergriffen. In den Jahren 1828

bis 1840 unternahm er seine Weltfahrten. Zunächst bereiste er England und Frankreich, 1835 Algerien und Nordafrika, 1840 Ägypten, Griechenland und Kleinasien, überall in der Art Lord Byrons mit großem Gefolge auftretend. Die Reiseschilderungen Pücklers zeigten reiches Talent. Er reiste, um pikant darzustellen, um in den Schilderungen selbstgefällig sein eigenes Ich zu spiegeln. Pückler hatte ein scharfes Beobachtungstalent, und durch seine Stellung kam er selbst in die Kreise, die sonst einem Schriftsteller verschlossen zu sein pflegen. Er entwickelte dabei religiöse und soziale Freigeisterei und vermittelte dadurch zwischen Adel und Bürgertum. Am glänzendsten entfaltete sich seine Grazie und seine Satire in den Briefen. „Pückler war ein barocker Charakter, in dem sich der Dandy mit dem Fuchsjäger vermählt." Hauptwerke: Briefe eines Verstorbenen 1831 (Reisetagebuch aus England, Frankreich, Holland und Deutschland), Semilassos vorletzter Weltgang 1835, Semilasso in Afrika 1836, Aus Mehemed Alis Reich 1844, Die Rückkehr 1846 bis 1848. Pücklers beste Werke sind — zwei Parks. Pückler nimmt eine hervorragende Stellung als Gartenkünstler ein. Er schuf nach dem Muster englischer Parks die großartigen Anlagen auf seinen Besitzungen Muskau und Branitz in der preußischen Lausitz und leitete auch die Anlage des Parkes in Babelsberg.

Noch eigentümlicher war der Lebenslauf von Charles Sealsfield (1793 bis 1864). Er hieß eigentlich Karl Postl und war in Znaim geboren. Er trat 1813 als Novize bei den Kreuzherren vom roten Stern in Prag ein. Er wurde rasch befördert, doch dachte er schon nach wenigen Jahren daran, die Ketten, die ihn fesselten, zu zerreißen. Unter romantischen Umständen floh er im Alter von dreißig Jahren 1823 aus dem Kloster und ging wahrscheinlich über die Schweiz und England nach Amerika. Mehrere Jahre vergingen. 1826 und 1828 trat er zunächst als englischer Schriftsteller unter dem Namen Charles Sidons auf. Später nannte er sich nach einem Ortsnamen seiner Heimat, Siegelsfeld, Charles Sealsfield. Er durchreiste die Vereinigten Staaten, besonders Texas und Louisiana und erwarb am Red River eine Farm. Als er in New-Orleans Sklaven kaufen wollte, machte seine Bank in denselben Tagen Bankerott, und er verlor den größten Teil seines Vermögens. Nun widmete er sich in New-York der schriftstellerischen Tätigkeit, 1832 kehrte er nach London zurück und siedelte sich dann in der Schweiz an. Noch einige Male unternahm er Reisen nach Amerika, die oft Jahre dauerten. Vor seinem Tod verbrannte er alle seine Papiere. Er wußte ein so dichtes Geheimnis um seine Person und sein Lebensschicksal zu verbreiten, daß es nicht leicht gefallen ist, einigermaßen Klarheit über ihn zu erlangen. Sealsfield war ebenso wie Pückler Schilderer fremder Länder, aber ohne dessen Blasiertheit, vielmehr war er fantasievoll, feurig und zugleich vielseitig politisch und praktisch gebildet. Viel gelesen wurden von ihm: Der Legitime und die Republikaner (1833), Der Virey und die Aristokraten oder Mexiko im Jahre 1812 (1835), Lebensbilder aus beiden Hemisphären (1834 bis 1837), Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken (1841). Er wollte nicht bloß unterhalten, sondern auf seine Zeit erziehend wirken und die Kulturzusammenhänge zwischen der alten und neuen Welt darlegen. Einen künstlerischen Eindruck machen seine Schriften nicht. Von 1848 an nahm seine Beliebtheit ab.

Gräfin Ida Hahn-Hahn (1805 bis 1880) war eine fantasievolle Romanschriftstellerin, die von George Sands Romanen stark beeinflußt worden war. Ihre Erfolge waren außergewöhnlich groß. Gräfin Hahn besaß Temperament, sie verfügte über die Gabe der Erzählung und vermochte in blendender Weise die adligen Kreise zu charakterisieren, in denen sie aufgewachsen war. Bei ihren aristokratischen Helden und Heldinnen fand sie alles genial und bewundernswert, was sie bei ihren bürgerlichen Helden als ungalant und plebejerhaft tadelte. Für sie war das bürgerliche Leben ein Hühnerhof, in dem es geschäftig und emsig hergeht. Die adligen Helden aber verglich sie mit den weißen Schwänen auf kühler See. Bei ihrer einseitigen Lebensauffassung ergriff sie höchst einseitig für die Aristokraten gegen die Demokraten Partei, obschon der Mann, den sie liebte, Heinrich Simon, selbst Demokrat war. Ihre gelesensten Romane waren: Aus der Gesellschaft 1838 und Gräfin Faustine 1841. In Faustine hatte sie sich selbst gezeichnet. Aus diesen und anderen Romanen (Sigismund Forster, Cecil, Lewin) stammen die verschrobenen Lieblingsfiguren des späteren Frauenromans, z. B. der unwiderstehliche geniale Held und die entsagungsvolle überschwengliche Heldin. Auch die Unwahrheit der Konflikte und die überspannte Schilderung der Lebensverhältnisse ist aus den Werken der Gräfin Hahn-Hahn in die Schriften vieler späterer Unterhaltungsschriftstellerinnen übergegangen. Die Gräfin wurde 1850 nach einem ziemlich weltlich verbrachten Leben katholisch. Ihre Bekehrung schilderte sie in dem Roman: Von Babylon nach Jerusalem. 1853 gründete sie ein Kloster. Nach 1850 trugen ihre Romane ein streng katholisches Gepräge, z. B. Maria Regina 1860, Doralice, Zwei Schwestern, Peregrin, aber diese Romane aus der katholischen Zeit waren matt, geistesarm, breit auseinander fließend.

Karl Spindler aus Breslau 1796 bis 1855, erst Student der Rechte, dann Schauspieler, dann Schriftsteller, schrieb spannende vielgelesene Unterhaltungsromane (101 Bände), in denen er ein großes Talent der Erfindung bewährte und immer neue Situationen zur Verwicklung herbeizubringen vermochte. Namentlich seine Romananfänge waren spannend, fantasiereich und farbenhell. „Nach diesen ersten klaren spiegelhaften Anfängen übereilte ihn plötzlich die Fabel, die Begebenheiten fingen an sich zu drängen und zu stören, der Knoten war nur schwach geschürzt oder wurde im entgegengesetzten Fall gewalttätig gelöst.“ Spindler besaß viel Beobachtungstalent, das er zur Schilderung des niederen Volkes verwendete. Um die Zeitfarbe zu erzielen, wendete er einen naiven, geblümten Stil an, der das Wesen des Mittelalters treffen sollte. Seine bekanntesten Werke sind: Der Bastard, Der Jude 1827 (Sittengemälde aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts), Der Jesuit 1829, Der Invalide 1831 (aus der Zeit nach der ersten französischen Revolution).

Theodor Mügge 1806 bis 1861 folgte zum Teil den Spuren von Sealsfield (Transatlantische Skizzen) und Willkomm (Die Europamüden). Er schrieb in 30 Jahren 33 Romane und Novellen. In seinen Romanen: Der Chevalier 1835 und Toussaint 1840 gab Mügge nach seinen genannten Vorbildern eine glänzende Schilderung der tropischen Natur Südamerikas. Außerdem aber war Mügge der erste, der Dänemark, Schweden und Norwegen in

deutschen Romanen darstellte; hierbei entwickelte er eine bedeutende psychologische und schildernde Kraft. Die besten seiner nordischen Romane waren Erich Randal, sein reifstes Werk, das die Unterwerfung Finnlands durch die Russen im Jahr 1808 schilderte, Arvor Spang (Unabhängigkeitskampf der Norweger gegen die Schweden) und Afraja (Kampf der christlichen Normannen gegen die heidnischen Lappen). Mügge gehörte zu den mutigsten Vorkämpfern gegen die preußische Zensur im Jahr 1845.

Heinrich König aus Fulda 1790 bis 1869, ein freigesinnter, tüchtiger Mann von Lebenserfahrung und Menschenkenntnis, vielfach politisch verfolgt von dem nassauischen Ministerium Hassenpflug, schrieb viele fesselnde geschichtliche Romane: Die hohe Braut (eine Marquise, die von einem Schulzensohne geliebt wird), Die Klubbisten in Mainz, König Jeromes Karneval. Biographische Werke von Bedeutung: Georg Forsters Leben in Haus und Welt; Auch eine Jugend; Ein Stilleben.

Arg verspottet wurden die ausschließend adligen Neigungen der Gräfin Hahn-Hahn durch die Schriftstellerin Fanny Lewald (1811 bis 1889) in dem satirischen Roman Diogena (1847). Fanny Lewald stammte aus einer jüdischen Familie in Königsberg, sie trat zum Christentum über und heiratete den Kunstschriftsteller Adolf Stahr. Fanny Lewald gehörte wie die Gräfin Hahn zu den von George Sand angeregten Vorkämpferinnen der Gleichberechtigung beider Geschlechter; insbesondere verfocht sie die Ehescheidung, wenn die Liebe nicht mehr die Ehe heilige. Sie schrieb u. a. die Romane: Clementine (1842), Jenny (1843).

Eine andere vielgelesene Schriftstellerin war Luise Mühlbach, eigentlich Klara Müller, die Gattin des an anderer Stelle genannten Theodor Mundt. Auch L. Mühlbach ist eine der unermüdlichsten Romanschreiberinnen der Zeit. Von ihr rühren besonders geschichtliche Romane her: Friedrich der Große und sein Hof, Napoleon der Erste und sein Hof, Kaiser Josef der Zweite und sein Hof.

Moritz Saphir 1795 bis 1858 stammte aus einem kleinen Dorf bei Ofen, sollte Rabbiner werden, entlief aber seinen Eltern 1808 und ging nach Prag, wo er sich mehrere Jahre kümmerlich durchschlug. 1814 trat er als Journalist auf, arbeitete 1823 an Bäuerles Wiener Theaterzeitung mit, zog als reisender Vorleser, Witzbold und Theaterkritiker in Deutschland umher und genoß viele Jahre hindurch ein höchst zweifelhaftes Ansehen. Er schrieb: Humoristische Damenbibliothek, Fliegendes Album für Ernst und Scherz. „Als eine Art von privilegiertem Possenreißer, Lustig- und zugleich Skandalmacher fuhr er mit seiner Pritsche durch das Literaturgewimmel, ärgerte den einen, machte den andern zum Lachen, versuchte den dritten gar zu rühren und schreckte, bei Licht besehen, jedermann durch seine gesinnungs- und gedankenlose, ungezogene Schwadronage zurück." Als Dichter war er platt, als Witzbold unausstehlich, als Journalist ein Erpresser und Mietling, als Charakter verächtlich. Er war einer jener vormärzlichen Schriftsteller, die es fertig brachten, sich beim Bericht über eine Ballerina hoch über den ganzen Jammer der Erde in den Theaterhimmel zu erheben. Nach 1848 war sein Einfluß dahin.

Johann Nestroy 1801 bis 1862 war unter den dramatischen Unterhaltungsschriftstellern der Zeit eine höchst charakteristische Gestalt. Er war wie Raimund in Wien Schauspieler und Bühnendichter zugleich. Aber während Raimund, der gemütvolle Zauberlustspieldichter der ersten Generation, edel, warmfühlend, gedankenreich gewesen, war Nestroy, der Possendichter der zweiten Generation, ein kalter Bühnenpraktiker, der alles Romantische, Edle, Große zersetzte. Von Nestroy rührten die Possen her: Lumpaci Vagabundus 1833, Zu ebner Erde und im ersten Stock, Einen Jux will er sich machen (1842), Der Zerrissene. Sehr beliebt waren seine Parodien auf Hebbels Judith, Grillparzers Treuen Diener seines Herrn, Holteis Lorbeerbaum und Bettelstab, Wagners Fliegenden Holländer. Nestroy war der Spaßmacher einer zerrissenen, verneinenden, alles gleichmachenden Zeit. Sein Vorgänger Raimund war romantisch und idealistisch; Nestroy war realistisch, scharfzüngig, von zynischem Witz. Schonungslos, doch ohne Sittlichkeit geißelte er in der Posse Schwäche und Torheiten. Er sagte kennzeichnend genug von sich selbst: „G'fallen sollen meine Sachen, unterhalten — lachen sollen die Leut' und mir soll die G'schicht' a Geld tragen, daß ich auch lach', das ist der ganze Zweck. G'spaßige Sachen schreiben und damit nach dem Lorbeer trachten wollen, das ist grad so, als wenn einer Figuren aus Krampus macht und gibt sich für einen Rivalen von Canova aus."

Die Männer der Wissenschaft und der Presse

Unter den Männern der Wissenschaft ist an der Spitze Leopold Ranke zu nennen (1795 in Wiehe in Thüringen geboren), der in einem langen Leben eine fast königliche Stellung unter den Geschichtsschreibern Deutschlands einnahm. Auf seinem Haupte häuften sich alle Ehren des Staates und alle Wahrzeichen des Ruhmes. Drei Generationen sah er kommen und gehen. Seit 1825 lehrte er an der Berliner Universität, 1841 wurde er Historiograph des preußischen Staates, 1858 Vorsitzender der historischen Kommission in München, 1871 schied er aus dem öffentlichen Lehramt, 1880 begann er als Fünfundachtzigjähriger mit ungeschwächter Kraft eine Weltgeschichte, 1886 starb er in Berlin. Er galt als der größte deutsche Geschichtsschreiber, als der vornehmste Historiker Europas. Er schilderte vor allem die Weltbewegungen im 16. und 17. Jahrhundert, im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation. Hauptwerke: Fürsten und Völker von Südeuropa im 16. und 17. Jahrhundert (1827), Die römischen Päpste im 16. und 17. Jahrhundert (1834), Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation (1839), Französische Geschichte (1852), Englische Geschichte (1859), Geschichte Wallensteins (1869), Weltgeschichte (1880). Mit einem Werk wie Wallenstein, das ein kunstvoll ausgeführtes biographisches Gemälde ist, gehört Ranke unbedingt in die Literatur. Ranke ist von untrüglichem Scharfsinn und von strenger Sachlichkeit bei Beurteilung einer Zeit. Er war so sorgfältig wie ein Philolog in der Benutzung und Kritik des Quellenmaterials; es schien ihm Aufgabe des Geschichtsschreibers zu sein, sein eignes Selbst soviel wie möglich auszulöschen, nicht zu loben, nicht zu tadeln, sondern nur zu begreifen und darzustellen: „Vor Gott erscheinen alle Generationen der Menschen als gleich-

berechtigt, und so muß auch der Historiker es ansehen." Seine Geschichtsdarstellung ist Diplomatengeschichte. „Von dem Leben der Masse des Volkes erfährt man bei Ranke wenig", schreibt Treitschke, „man bewegt sich bei ihm immer unter vornehmen Leuten."

Vertrat Schlosser (erste Generation) die ethische Richtung in der modernen Geschichtsschreibung und Leopold Ranke die objektiv ästhetische Richtung, so verkörperte Friedrich Christoph Dahlmann (1785 bis 1860) die national politische Richtung. Einer der Göttinger Sieben, kam Dahlmann 1842 nach Bonn und war in der Frankfurter Nationalversammlung wie später in dem politischen Leben Preußens ein Vorkämpfer des Liberalismus gegen die Reaktion wie gegen die Revolution. Hauptwerke: Geschichte der englischen Revolution, Geschichte der französischen Revolution.

Was sein Geistesverwandter Georg Gottfried Gervinus (1805 bis 1871) als Politiker und als Erzieher des deutschen Volkes gewollt hat, ist vergessen, nur sein Verdienst um die Literaturgeschichte lebt heute noch fort. Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen 1835 bis 1842, später: Geschichte der deutschen Dichtung 1852; Shakespeare 1849 bis 1850. Gervinus stellte ein Ideal der modernen Literaturgeschichte auf, das auch heute noch nicht ganz erreicht ist. Er wollte die großen Dichtwerke aus der Zeit, aus deren Bestrebungen, Ideen und Kämpfen ableiten, ihr Verhältnis zum Leben, zur Nation aufdecken. Seine Literaturgeschichte war ein Werk ungeheurer Gelehrsamkeit, klarster Einteilung, stark subjektiver Prägung. Er schrieb es merkwürdiger Weise nicht, um der Dichtung damit zu nützen, sondern viel mehr, um die Deutschen von der Dichtung abzuhalten. Gervinus wollte zeigen, daß mit der klassischen Dichtung Deutschland literarisch erschöpft sei und daß es sich dem öffentlichen Leben zuwenden müsse. „Der Kampf der Kunst ist vollendet, jetzt sollen wir uns das andere Ziel stecken, ob uns auch da Apollon den Ruhm gewährt, den er uns dort nicht versagte." „Man habe den Mut, das Feld eine Weile brach liegen zu lassen und den Grund unserer öffentlichen Verhältnisse neu zu bestellen und wenn es sein muß, umzuroden, und eine neue Dichtung wird dann möglich sein, die auch einem reifen Geiste Genüsse bieten wird." „Wenn nicht das deutsche Leben still stehen soll, so müssen wir die Talente auf die wirkliche Welt und den Staat locken, wo in neue Materie neuer Geist zu gießen ist." So war Gervinus einer der mächtig zum Diesseits und seiner Beherrschung drängenden Geister. Sein ziemlich schwer verständliches Werk der deutschen Nationalliteratur setzt viel voraus, doch bietet die Lektüre einen großen geistigen Genuß.

Von Ästhetikern sei Karl Rosenkranz erwähnt (1805 bis 1879), der ein System der Ästhetik im Sinn der Hegelschen Philosophie aufstellte. Hauptwerk: Ästhetik des Häßlichen 1853.

•

Die Presse war naturgemäß noch weit stärker als die Wissenschaft das getreue Spiegelbild der politischen Kämpfe. Bis 1830 hatte sich die Presse nicht entfalten können, die Regierungen hielten die Blätter im Sinn der Karlsbader Beschlüsse von 1819 in fast sklavischer Abhängigkeit; 1830 trat ein kurzer Auf-

schwung ein, doch rasch folgte ein neuer Rückschlag, und die sechs Artikel vom Jahr 1832 entrissen die Preßfreiheit von neuem. Auf die Dauer gelang dies nicht; immer wieder brach das geistige Leben durch, nach 1840 ward die Entwicklung der Presse schneller und schneller, und von 1840 bis 1849 schlug die Entwicklung sogar ein rasendes Tempo ein; nach diesem Jahr stockte sie zunächst auf kurze Zeit.

Presse und Literatur dieser Zeit sind nicht zu verstehen, wenn man sich nicht die furchtbare Macht der Zensur vor Augen führt. Besonders streng war die Zensur in Preußen unter Friedrich Wilhelm dem Dritten — milde war sie nur in Sachsen und Hamburg — in Östreich sollte nach Metternichs Anschauung der „Untertan“ überhaupt nichts lesen, Zeitungen natürlich am wenigsten. Alle Schriften mußten dem Zensor vorgelegt werden und durften ohne dessen Erlaubnis weder gedruckt noch verkauft werden. Eine Berufung gegen diese Entscheidungen gab es nicht. Die Zeitungen hatten außerdem die Schmach zu erdulden, den Zwingherrn, der sie knebelte, den Zensor, selbst zu besolden. Selbst die alten Zensurfreiheiten der Mitglieder der Universitäten und Akademien wurden aufgehoben. Die Zeitungsredaktionen reichten oft fünf bis sechs Artikel ein, die der Zensor ablehnte, und auch in den harmlosesten Artikeln strich und veränderte er. Der Zensor besaß die Macht, jedes freiere Wort, das ein Schriftsteller schrieb, zu unterdrücken; er konnte unterschiedlos die Bücher eines ganzen Verlages verbieten und nicht bloß die gegenwärtigen, sondern auch die künftig erscheinenden Bücher eines Schriftstellers mit dem Bann der Zensur belegen. Die Wirkung einer solchen Maßregelung kann man sich denken. Sie machte den Schriftsteller zum Rebellen und den Leser hämisch; unter der Herrschaft der Zensur ward der Stil spielend, andeutend, spitzig, hinterhältig und geistreichelnd; entweder zeigte der Stil beißende Ironie, oder er ward zu einem mattherzigen Zwischending zwischen Wahrheit und Unwahrheit. Kein Feind der Monarchie, schrieb Gustav Freytag, hätte ein besseres Mittel erdenken können, die Herrscher ihrem Volke widerwärtig zu machen. Denn ungeheuer erschien der Hochmut und unerträglich die Selbstsucht, die es unternahm, dem Volke das Urteil über seine eigenen Interessen zu wehren und jedes freiere Wort in den Mund des Sprechenden zurückzustopfen.

Hemmungen für die Entwicklung der Presse lagen anfangs in den technischen Unvollkommenheiten. Die ersten Druckmaschinen wurden 1823 eingeführt, doch ganz vereinzelt, erst nach 1840 werden Druckmaschinen allgemeiner angewendet. Dazu kam die Langsamkeit der Nachrichtenvermittlung. Napoleons Tod trat am 5. Mai 1821 ein, die Nachricht erreichte erst am 8. Juli Deutschland. Die Eisenbahnen reichten nur auf kurze Strecken zur Beförderung aus, dann mußten die Zeitungspakete durch Posten befördert werden. Nach 1847 mußte die Kölnische Zeitung die Berliner Pakete in Minden abholen lassen. Erst als sich Eisenbahn- und Telegraphenwesen ausgebreitet hatten, konnten sich die Zeitungen entwickeln.

Das politische Leben der Zeit vor 1840 spiegelte sich vornehmlich in folgenden Zeitungen und Zeitschriften: in der Augsburger allgemeinen Zeitung, die schon seit einem Menschenalter bestand, in der Kölnischen Zeitung (Du Mont), in der

Deutschen allgemeinen Zeitung in Leipzig, in dem Freisinnigen (Rotteck), in den energisch und rücksichtslos geleiteten Hallischen Jahrbüchern, später Deutsche Jahrbücher genannt, gegründet von Arnold Ruge und von Mitarbeitern wie Strauß, Feuerbach, Vischer, Droysen und Laube tatkräftig unterstützt.

Nach 1840 trat mit dem Thronwechsel in Preußen eine Erleichterung für die Presse ein. 1842 durften preußische Zeitungen zum ersten Mal preußische Angelegenheiten besprechen. 1841 entstand die geistig hochstehende liberale Rheinische Zeitung, 1847 die Deutsche Zeitung (Gervinus) in Heidelberg. Noch waltete die Zensur, doch mächtig stieg in den brausenden Fluten der Ereignisse der Einfluß der Presse. Die deutschen Grundrechte von 1848 verkündeten auch die ersehnte Preßfreiheit. Üppig schoß nun die politische Presse auf; man wandelte wie in einem Urwalde von Zeitungen und in einem gewitterschwangeren, sengend heißen Dunstkreise. Die meisten Zeitungen von 1848/49 hatten allerdings nur kurze Lebensdauer. Von heute noch bestehenden Blättern, die damals gegründet wurden, seien genannt: Die Nationalzeitung (Zabel, Wolff, R. Haym), die Kreuzzeitung (Wagener, Hesekiel, Gerlach), Die alte Presse in Wien (Zang), die Münchener Neuesten Nachrichten, der Hannoversche Kurier und der Kladderadatsch (Dohm, Löwenstein und Kalisch).

Auf dem Gebiet der belletristischen Blätter begann sich das Aussehen und die Schreibweise merklich zu ändern. Statt des romantisch sentimentalen Säuseltons verbreitete sich ein gemachter, auf Eleganz und Geist ausgehender Salonton. Es bildete sich seit 1820 zunächst in Frankreich, dann in Deutschland die kleine Kunstgattung des Feuilletons, auf die wir bei Heine schon hinwiesen. Der Stil ward lebendiger, der Ausdruck gewandter und dreister, die akademische Fassung kam in Verfall, das subjektive Element trat hervor, man schrieb formloser und realistischer. Die Schriftstellerei fing an, ein Gewerbe zu werden; Berlin, Leipzig, Hamburg, Stuttgart, Düsseldorf und die deutsche Kolonie in Paris waren Sammelpunkte journalistischen und literarischen Lebens.

Die führenden Blätter waren: Das Literaturblatt zum Cottaschen Morgenblatt, das unter Wolfgang Menzel gegen Goethe, Gutzkow, Laube und Heine kämpfte, Das Literaturblatt zum Phönix, Der Telegraph für Deutschland in Hamburg, beide in Gutzkows Händen, Europa von Lewald und Die elegante Zeitung von Laube und Gustav Kühne.

Die hervorragendsten Journalisten der Zeit waren Heinrich Heine, der zu Deutschlands größten Journalisten gehört und die künstlerische Seite der Journalistik für Deutschland entdeckt hat, Ludwig Börne, der ihm nur wenig nachgibt, Gutzkow, Menzel, Laube, Kühne, August Lewald, A. Ruge, Karl von Rotteck, Karl Mathy, K. Th. Welcker, Levin Schücking, K. H. Brüggemann, Gustav Pfizer, Herm. Hauff, G. F. Kolb, Karl Biedermann. Unter den Theaterkritikern seien Ludwig Rellstab an der Vossischen und Karl Schall an der Breslauer Zeitung genannt. M. G. Saphir kann als abschreckendes Beispiel des feilen Tagesschriftstellers und niedrig witzelnden Silbenstechers bezeichnet werden. Als wichtigste literarische Verleger der Zeit sind neben den rüstig wirkenden Verlegern der vorigen Generation Hoffmann und Campe in Hamburg (gegründet 1808) zu nennen. Julius Campe folgte am kühnsten dem Zuge der Zeit; er gab seinem

Verlag eine freiheitliche Richtung und ward der Verleger von Börne und Heine, Immermann und Hebbel, Gutzkow und Wienbarg, Anastasius Grün und Hoffmann von Fallersleben. J. G. Cotta in Stuttgart verlegte von Dichtern dieser Zeit Freiligrath, Platen, Mörike und Simrock; G. J. Göschen in Leipzig, der einen Teil dieser Autoren in Verlag hatte, wurde 1838 mit Cotta vereinigt, doch ward im Jahr 1868 die alte und berühmte Göschensche Firma wieder selbständig. Friedrich Arnold Brockhaus war als Verleger wissenschaftlicher Werke bedeutend.

Die dritte Generation

1. Politische und wirtschaftliche Zustände

Das junge Geschlecht, das um 1830 geboren war, hatte wenig künstlerische Eindrücke in der Jugend empfangen. Es hatte die Dichtung fast nur im Dienste des Nutzens und zwar der Politik gesehen: Die Bühne als politische Lehrkanzel, den Roman als Parteimittel, das lyrische Gedicht als parteipolitisches Programm. Es hatte gesehen, wie schließlich die Literatur in den Revolutionsjahren zu Zeitungen und Maueranschlägen zusammengeschrumpft war. Jetzt (1850) erklang die Losung: Die Kunst ist wie die Welt nur um ihrer selbst willen da. Diese Einsicht war ein Fortschritt. Allerdings hatten auch die Weitblickenden der älteren Generation sehr wohl gewußt, daß ein Kunstwerk zunächst nur Kunstzwecken dienen dürfe, aber sie hatten auch behauptet, daß in Übergangszeiten, in denen um die Freiheit der ganzen Nation gekämpft werde, die Dichtung nicht in eine Rosenlaube, sondern auf den offenen Markt gehöre und auch mit Marktmitteln wirken dürfe, — und in ihrer Art hatten sie Recht gehabt. Dagegen erklärte sich das junge Geschlecht von vornherein; es neigte zum Weichen, Weiblichen, Musikalischen, Fernen, Ästhetischen, — und es hatte damit ebenfalls Recht. Zart und leise trat die dritte Generation ihre Herrschaft an; aber gründlicher räumte keine andere mit ihren Vorgängern auf, auch wenn sie das so unauffällig, man möchte fast sagen, so elegant tat, daß sie so gut wie keinen Widerstand fand. Die revolutionären Werke, die 1849 und 1850 in der Literatur einen Umschwung hervorriefen, waren die zahmsten, die sich denken ließen: Was sich der Wald erzählt von Putlitz, Amaranth von Redwitz, Waldmeisters Brautfahrt von Roquette, Heysesche Novellen, Bodenstedtsche Vier- oder Achtzeiler. Aber diese zahmen Werke waren für ihre Zeit darum so revolutionär, weil sie sich von den Bedürfnissen und Stimmungen einer schweren Zeit losmachten; weil sie gegen die politische Zeitrichtung der vorigen Generation Aufrührer waren. „Kein Werk, keine Lehre, kein Mensch kann für sich als umstürzend gelten, erst die Beziehung zu anderen Tatsachen und Menschen macht es dazu.“ Hier wirkten die frommen weichen Dichter und ihre Werke umstürzend, fortschreitend, zu Neuem drängend, durch den starken Gegensatz zu den früheren Zeitschriftstellern und Tendenzwerken. Mirabeaus Wort war widerlegt: wenigstens in der Literatur zeigte es sich, daß man Revolutionen auch mit Rosenöl und Lavendel machen konnte.

Die dritte Generation, das ist das Merkwürdige bei diesem Wendepunkt der Literatur, brauchte nicht zu kämpfen: sie siegte, weil sie da war. Ihr fehlten — wenn wir hier die überragenden Dichter einmal außer acht lassen und nur die allgemeine Zeitstimmung ins Auge fassen — die großen energischen Züge, dafür besaß sie freundliche und weibliche Sitten. Die Generation entwickelte sich eigentlich kaum, aber sie gefiel; ein gewisser idealer Schimmer leuchtete um die kleineren Dichter einer Zeit, die so reich an Talenten war.

*

Das junge Geschlecht kam wohl überraschend schnell zur Herrschaft, aber es hatte sich doch schon lange angemeldet: Mosen, Grün, Feuchtersleben, Strachwitz, Geibel, Halm, Auerbach, Stifter waren seit 1840 seine Herolde. Diesen hatten sich immer mehr jüngere Dichter angeschlossen, bis die Zahl groß genug war, um sie ihre Gemeinsamkeit fühlen zu lassen. Noch ehe sie aber einen rechten literarischen Vorstoß unternehmen konnten, rissen die politischen Ereignisse den poetischen Nachwuchs aus der hinteren Reihe sogleich in die vorderste, da die jungdeutschen Tagesschriftsteller und die politischen Lyriker 1849, bildlich gesprochen, „auf und mit den Barrikaden" gefallen waren.

Da kam, in das Zaubergewand gehüllt, das die Jugend um den Menschen wirft, und das ihr die Welt verschönt, die dritte Generation wie singende Wanderer daher und schien mit Lebenslust und Märchenglanz eine ganz andere Dichtung in schmeichelnden Versen zu schaffen als die heiße, blutige, politische Dichtung von 1840 bis 1848 gewesen war. Geibel, Halm, Auerbach, Stifter, Scheffel kamen rasch zur Geltung; der zierliche Paul Heyse war das Muster eines ästhetisch gewürzten Poeten, und über die Wirklichkeit, die prosaische, stieg bei Putlitz und anderen die Fantasie ins Elfenhafte empor, falls sie nicht mit Weihrauchduft wie bei Redwitz die natürliche Empfindung betäubte. Wohl gemerkt, es war nicht die ganze Generation, die diese Feldzeichen trug, aber es war ihre erste, siegreiche Reihe. Wären nicht auch andere, stärkere Dichter gleichzeitig aufgetreten (Gotthelf, Otto Ludwig, Hebbel, Keller, Freytag), so wäre unsere Literatur bei diesem absichtlichen Schönsingen verweichlicht; so jedoch blieb es eine vorübergehende Mode. Das jüngere Geschlecht von 1850 wollte nichts mehr wissen von der gemein und prosaisch gewordenen Freiheit und Gleichheit mit Gevatter Schneider und Handschuhmacher, es setzte sich halb aus Schwärmerei und halb aus Widerspruch in Gegensatz zu der revolutionären Art seiner Vorgänger und Väter. Die jungen Dichter leitete bei ihrem Beginnen das richtige Gefühl, daß man unmöglich die Dichtung, ja das ganze Jahrhundert nur auf die Verfassungsfrage zurückführen könne. Vor allem wollte das junge Geschlecht wieder den Frauen gefallen; für duftige Minne, für fromme Schwachheit und Rührseligkeit spendeten sie jetzt den verführerischen Lorbeer noch leichter als früher. Die Regeln der Kunst zu gefallen waren damit gegeben: man verlangte Gefühlsweichheit, Vermeiden des Politischen, edles Maß, Eleganz, Bejahung des Lebens, Frauenkultus, Moral, Hineinträumen in vergangene Zeiten. Ganz wie in der Zeit der Romantik wurde der Charakter der Dichtung in der dritten Generation ästhetisch; ein politisch Lied hieß wieder ein garstig Lied, aber dies hervorragend unpolitische Zeitgeschlecht mußte sehr viel an politischem Druck und Elend durchmachen, und die politischen Ereignisse bestimmten wesentlich den eigentlichen Charakter der Dichtung.

Die Dämonen-Esse der Revolution hatte um 1850 zu rauchen aufgehört, die Revolution war zu Boden geschmettert; ihre Trümmer lagen überall umher. Im allgemeinen taten die jungen Dichter, als sei nichts, aber auch gar nichts vorgefallen. Goethe hatte die Iphigenie einst sprechen lassen, als ob kein Strumpfwirker in Apolda hungere; die Dichter des Nachmärz taten, als ob die Friedhöfe und die Kasematten der deutschen Festungen um 1850 nicht voll unglücklicher Opfer politischer Gesinnungen seien und als ob das Frankfurter Parlament niemals Zurüstungen zur Wahl eines deutschen Kaisers und zur Aufrichtung eines deutschen Gesamtstaates getroffen habe. Wollen wir den Einfluß der politischen Ereignisse auf die junge Generation abmessen, so müssen wir zuerst die Bestrebungen zur Erreichung der deutschen Einheit ins Auge fassen.

Noch im Frühjahr 1849 hatte Preußen erklärt, es werde alle Kraft aufbieten, um die deutsche Einheit zu fördern, und in der Tat war es die Ehrenpflicht des deutschesten Staates, das zerstückte Werk des Frankfurter Parlamentes fortzusetzen. Aber leider benutzte Preußen Östreichs Verwicklungen in Ungarn und Italien nicht; es sammelte statt dessen 150 Abgeordnete aus der Mittelpartei des Frankfurter Parlamentes zu einer mark- und erfolglosen Besprechung in Gotha. Die Reichsgewalt, die man da schaffen wollte, hatte weder die nationale Sehnsucht, noch rechte Machtmittel für sich. Die weiteren Versuche Preußens scheiterten, so mühsam und qualvoll sie waren, und Deutschland wurde abermals zerrissen: in die Union zwischen Preußen und den Kleinstaaten und in das Vierkönigsbündnis zwischen Bayern, Sachsen, Württemberg und Hannover. Allzu groß wäre der Schaden noch nicht gewesen, aber Friedrich Wilhelm der Vierte wagte ebensowenig wie damals, als ihm das Frankfurter Parlament die Krone bot, Ernst mit der Einigung Deutschlands zu machen. Östreich und die vier Königreiche strebten entschieden zu dem alten, in der Revolution so schmachvoll untergegangenen Bundestag zurück. „Kein Gedanke ist verruchter als der Gedanke der deutschen Einheit", äußerte Fürst Schwarzenberg, der leitende Staatsmann Östreichs. „Nur keine deutsche Einheit", sagte Kaiser Napoleon zum Herzog von Koburg, und Friedrich Wilhelm der Vierte war kein Mann, der eine entscheidende Tat gewagt hätte. Er hatte zwar 1850 in den hessischen Wirren zunächst mutig die preußische Ehre eingesetzt, er hatte den langsam sich erneuernden Bundestag nicht anerkannt, die Landwehr einberufen und das Heer auf Kriegsfuß gestellt, um vom preußischen Standpunkt aus die Einigung Deutschlands durchzuführen. Dann war er wieder schwankend geworden, und es folgte eine Reihe immer schwächlicher, immer schimpflicher werdender Maßregeln: Der Zar von Rußland ward in Warschau als Schiedsrichter in dem sich vorbereitenden Kampf zwischen Preußen und Östreich angerufen, und er entschied g e g e n Preußen; die Kleinstaaten sahen sich von Preußen allein gelassen; im November floß das Blut eines einzigen preußischen Schimmels im Vorpostengefecht bei Bronzell in Hessen, und dann zogen sich vor wenigen Östreichern und Bayern die Fahnen Friedrichs des Großen zurück. Gegen Ende des Monats gab Preußen in Olmütz die von ihm erstrebte Union der Kleinstaaten auf, erkannte den früher zurückgewiesenen, unter Östreichs Vorsitz befindlichen Bundestag an, lieferte Schleswig-Holstein dem dänischen Staat aus, duldete die Ausweisung zahlreicher deutscher Patrioten aus Schleswig (darunter auch die Theodor Storms) und verzichtete auf eine Volksvertretung beim Bunde.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

So hatte denn Friedrich Wilhelm, wie man vorausgesagt hatte, die deutsche Sache doch endlich im Stiche gelassen. Wenn fortan fast in ganz Deutschland der Preußenhaß ein betrübendes Zeichen der nächsten zwei Jahrzehnte wurde, wie dies auch die Literatur bekundete, und wenn man 1866 Preußen die Kraft und Aufrichtigkeit nicht zutraute, Deutschland zu einigen, so durfte man sich angesichts der Politik nach 1850 darüber nicht verwundern. Als dann der Bundestag seine schleichenden Verhandlungen wieder aufnahm, bekämpfte er überlieferungsgemäß die Gedanken der Freiheit und Einheit auf das Eifrigste. Die deutsche Flotte, einst das Ziel so mancher Dichterträume, fiel 1852 der Versteigerung durch Hannibal Fischer anheim. Mit dem ganzen Hochmut der Briten schrieb damals Palmerstons Leibblatt: „Mögen die Deutschen den Boden pflügen, mit den Wolken segeln und Luftschlösser bauen, aber seit Anfang der Zeiten hatten sie nie das Genie, das Weltmeer zu durchfurchen oder auch nur schmale Gewässer zu befahren." Der Deutsche genoß im Ausland nur geringes Ansehen. Der Kaufmann draußen mußte oft den Schutz der englischen, französischen, holländischen Konsuln in Anspruch nehmen, da es Konsuln des Deutschen Bundes nicht gab. Im Jahr 1852 schien es durch die Machenschaften Östreichs dahin zu kommen, daß sich sogar der alte wohlbewährte Zollverein auflöste. So war man dem Ideal der deutschen Einheit scheinbar ferner denn je.

*

Und dem andern großen Leitgedanken der deutschen Geschichte des 19. Jahrhunderts, dem der F r e i h e i t, war man, als das Feuer der Revolution in sich zusammengesunken war, fast noch ferner als dem Ideal der Einheit. Wohl war es notwendig, nach solchen Wirren, wie die von 1840 bis 1849, die Obrigkeit zu stärken; aber daß man jede Volksvertretung, jede moderne Wissenschaft, jede Freiheit eines Christenmenschen verneinte, war ein Unrecht, ja, mehr als das, es war ein Fehler. In Östreich wurde die Verfassung 1851 aufgehoben, und Fürst Schwarzenberg schaltete fortan im Lande wie er wollte. In Preußen begann 1849 die rückschrittliche Bewegung. Alle Schrecknisse der Metternichschen Zeit wurden wiederholt: monatelange Untersuchung ohne Verhör gegen die Mißliebigen und Verdächtigen, Polizeimaßregeln, Haussuchungen, Angebertum, Kerker und Festungsstrafen. Zu der politischen kam noch die kirchliche Reaktion. Der bekannte Literaturhistoriker Vilmar lehrte, entweder sei man ein Demokrat mit teuflischen oder man sei ein Christ mit göttlichen Kräften, mit menschlichen Kräften habe es ein Ende. Die äußere Frömmigkeit wurde von der „kleinen, aber mächtigen Partei" für Preußen durchgesetzt. Gebete aus dem Jahr 1650 wurden wieder eingeführt. Lesen und Schreiben sollten in der Volksschule erst in einer Zeit gelehrt werden, in der die Fassungskraft der Kinder für so „abstrakte Gegenstände" mehr vorgebildet wäre. Natürlich waren auch unsre großen Dichter den Machthabern der Reaktion verdächtig; Goethe und Schiller, namentlich aber Lessing standen tief unter den Verfassern der berühmten Kernlieder des Gesangbuchs; der preußische Kultusminister sprach von der sogenannten klassischen Literatur.

Die politische wie die kirchliche Reaktion wich, als in Preußen Prinz Wilhelm die Zügel der Regentschaft ergriff; aber bis zur letzten Stunde vor dem endgültigen Regierungsrücktritt König Friedrich Wilhelms des Vierten suchten die

Gegner der preußischen Verfassung jede freie Meinungsäußerung zu unterdrücken. Der Prinzregent, schon im sechzigsten Jahre stehend, empfand persönlich keine Vorliebe für die Lehren der volkstümlichen Freiheit, aber in Selbstzucht und Arbeit gereift, besaß er Offenheit und Ehrlichkeit genug, um seine Zeit zu verstehen und gegebene Zusagen zu halten. Mit der Ansprache an die Minister bei Übernahme der Regentschaft belebte der Prinzregent den Glauben an das Recht in Preußen von neuem. Jubel scholl ihm entgegen, als die Polizeiwillkür aufhörte, als die gewissenlose Auslegung der Gesetze verschwand und das heuchlerische Kirchenwesen etwas zurückgedrängt wurde. Im übrigen trat eine plötzliche Wendung durch den Prinzregenten keineswegs ein, und viel Erfolg in äußerer Beziehung hatte die neue Regierung anfangs auch nicht. Aber sie erkannte, daß die wesentliche Bedingung für eine kräftige Politik die Erhöhung der Wehrmacht war. Das preußische Abgeordnetenhaus jedoch traute infolge böser Erfahrung der eigenen Regierung die Kraft und die Fähigkeit nicht zu, die geforderten 49 Regimenter für die Sache der Einigung Deutschlands zu benutzen.

Ein weit verbreiteter Irrtum sei bei dieser Gelegenheit richtig gestellt. Es ist eine geschichtliche Fälschung, von einer von Anfang an zielbewußten deutschen Politik Preußens zu reden. Preußen trieb anfangs ebenso wie alle anderen deutschen Staaten nur engherzige Territorialpolitik; dadurch aber, daß es mächtiger wurde als die anderen Gebiete, fiel ihm die Erfüllung der nationalen Aufgaben immer entschiedener zu. Daß die Einigung Deutschlands von Preußen kommen werde, erkannten die schärfer Blickenden immer deutlicher. In feurigen Reden und in den Liedern Klaus Groths, Theodor Storms und Emanuel Geibels erklang die Sehnsucht nach einem „Mann", der das Schicksal Deutschlands erfüllen sollte. Es ahnten nur wenige, daß der Mann des Schicksals schon da war. Bedrohlich genug erklangen zunächst seine Worte: „Nicht durch Reden und Majoritätsbeschlüsse werden die großen Fragen der Zeit entschieden — das ist der Fehler von 1848 und 1849 gewesen — sondern durch Eisen und Blut." Im allgemeinen wich nach 1860 der Kleinmut vom deutschen Volk. Auf Turner-, Schützen- und Sängerfesten ward die Einheit verherrlicht; das Bürgertum fühlte sich in seiner Kraft als aufsteigender Stand. Die Presse entfaltete sich, und die Öffentlichkeit ward gegen jede Rechtsverletzung und rückschrittliche Maßregel immer empfindlicher. Die politischen Kämpfe der Bismarckschen Zeit bestimmten jedoch das Leben und das Schrifttum dieser Generation nicht mehr, sondern erst das der folgenden.

▪

Auch in den Zeiten des härtesten politischen und kirchlichen Druckes hatte die Reaktion die wirtschaftlichen Interessen unangetastet gelassen, denn es ist erfahrungsgemäß unglaublich, was Leib und Seele dort vertragen, wo man den Beutel schont. Unzählige ideale Anstrengungen waren 1848/49 gescheitert; eine Wechselordnung blieb, bezeichnend genug, fast als das einzige praktische Ergebnis übrig, als das deutsche Einheitswerk des Frankfurter Parlaments mißlungen war — und nun gingen die Menschen mit kalter berechnender Rücksichtslosigkeit ihren Geschäften nach, um durch Geldverdienen ihrer Mißstimmung Herr zu werden. So stieg denn jetzt das Verkehrsinteresse; Preußens gesamte Politik bestand von 1848 bis zur Regentschaft 1858 eigentlich nur in Handels-

politik, sie diente außer der heilsamen Beruhigung („Nur kalmieren", sagte der Minister Graf Brandenburg) einseitig der Förderung von Handel und Wandel. Das Auftauchen starker wirtschaftlicher Interessen um 1850 war in der geschichtlichen Entwicklung begründet. Das Leben einer Nation zeigt innerhalb großer Zeiträume eine bestimmte Wellenbewegung. Zur Zeit der Hansa (14. Jahrhundert) hatten wir in Deutschland eine große wirtschaftliche Entwicklung, dann war ein jahrhundertlanger Rückgang des kaufmännischen Geistes eingetreten. Venetianer, Holländer, Engländer und Franzosen hatten uns überflügelt; wir wissen, wie sehr Deutschland ums Jahr 1800 das Bild eines völligen wirtschaftlichen Stillstandes bot. Dieser Stillstand war nicht bloß eine Folge der politischen Ereignisse, sondern er trat vornehmlich ein, weil es an großen unternehmenden Geistern und Handelsgenies mangelte. In den Jahrzehnten von 1850 bis 1860 meldete sich unser deutsches Volk mit Männern wie Krupp, Siemens, H. H. Meier, Harkort und anderen zum Wettbewerb auf dem Weltmarkt an. Diejenige Macht, die mit Hilfe dieser Handelsgenies Deutschland aus seinen kleinwirtschaftlichen Verhältnissen riß, war der Kapitalismus. „Man mag es rühmend anerkennen oder beklagen, der Gang der Entwicklung des Jahrhunderts war nun einmal der: Die Politik wird am Ende des Jahrhunderts sozial — die Literatur wird realistisch — das Wirtschaftsleben wird kapitalistisch." Innerhalb dieser wirtschaftlichen Bewegung gibt es nach Sombart einen gewissen Rhythmus. Es treten Zeiten ein, in denen das wirtschaftliche Leben wie eine Flutwelle anschwillt, und andere, in denen es zurückebbt. Die erste wirtschaftliche Hochflut kam 1815 über Deutschland, 1851 folgte die zweite, stärkere; 1871 bis 1873 die dritte, 1895 schon im Zeitalter der beginnenden Weltwirtschaft die vierte.

Das politisch so reich bewegte Jahr 1848 hatte auch einige große ökonomische Ereignisse aufzuweisen: Die Entdeckung der großen Goldlager in Kalifornien und Australien und die Auffindung der Quecksilberminen in Mexiko. Aus diesen Ländern strömten jetzt nach dem bisher so goldarmen Deutschland Mengen von Edelmetall. Die Furcht vor inneren Unruhen hielt das Kapital zunächst zurück, sich in neue Unternehmungen zu stürzen; doch als die Ruhe wiederhergestellt, die wirtschaftliche Entwicklung durch die Reaktion gewährleistet war, da begann sich auch in Deutschland das Kapital mit Lebhaftigkeit an den verschiedensten Unternehmungen zu beteiligen. Von 1851 an füllte sich die deutsche Geschäftswelt nicht bloß vorübergehend, sondern dauernd mit kapitalistischem Geist.

Kohle und Eisen ward das Losungswort der Zeit. In zwanzig Jahren, von 1824 bis 1844, war der Steinkohlenverbrauch im Zollverein von 24 auf 62 Millionen Zentner gestiegen, 1854 betrug er dagegen 134 Millionen und 1864 sogar 331 Millionen. Nicht weniger rasch entwickelte sich die Eisenindustrie. In Preußen stieg der Wert des gewonnenen Roheisens in fünf Jahren um das Fünffache. Die Eisenindustrie war fast die wichtigste im ganzen Zollverein, sie hob den Wohlstand und verbreitete Tätigkeit in sonst ganz armen Gegenden. Ähnlich war es in der Webindustrie (1836: 626 000 Spindeln, 1846: 750 000, 1861: 2 235 000 Spindeln). Von 1755 bis 1855 war durch rationellere Bearbeitung der Roggenbau 3 mal, der Weizenbau 18 mal, der Kartoffelbau 170 mal einträglicher geworden. Mit staunenswerter Schnelligkeit wurde das Eisenbahnnetz in Deutschland in den Hauptlinien ausgebaut; der Staatstelegraph wurde 1849

dem allgemeinen Gebrauch übergeben. Im Verkehr fielen die alten Schranken; im Jahr 1851 schlossen die deutschen Staaten einen Postvertrag, von 1855 bis 1865 verdoppelte sich nahezu die Zahl der Briefsendungen. Der deutsche Seehandel erstreckte sich in dieser Periode über Europa und Nordamerika. Die alte Territorialwirtschaft war endgültig überwunden und einer aufblühenden Volkswirtschaft gewichen. Doch folgte auf die Jahre rascher Aufwärtsbewegung bald wieder eine Zeit verhältnismäßiger Ruhe und Sammlung, in der das Erreichte ausgebaut wurde. Der materialistische Geist, — eine Folge des Erwerbssinnes, der nur durch sinnliche Genüsse befriedigt werden kann, — die Spaltung des Volkes in Klassen und die Gegensätze, die daraus erwuchsen, waren düstere soziale Begleiterscheinungen des allgemeinen Aufschwungs.

Die Dichter verhielten sich dieser wirtschaftlichen Entwicklung gegenüber noch neutral, doch war der grundlegende Einfluß dieser Veränderungen unverkennbar; durch die Vermehrung der Bevölkerung und die Zunahme des Reichtums verbreiterte sich die ganze Grundlage unserer deutschen Kultur; wir produzierten und forderten mehr geistigen Luxus als früher, und immer größer ward die Zahl der Schriftsteller, Dichter und Künstler in Deutschland (oder solcher, die sich dafür hielten).

2. Naturwissenschaftliche, philosophische und religiöse Anschauungen

Wer den geistigen Kulturzustand der Zeit überblickte, dem blieb es nicht verborgen, daß die Naturwissenschaften an erster Stelle standen. Das Jahrhundert begann sich mit Vorliebe das naturwissenschaftliche Jahrhundert zu nennen. Das Wissen hatte sich gehäuft, die Forschung drängte zu neuen großen Erkenntnissen. Um das Jahr 1848 trat auch in den Naturwissenschaften wie auf so vielen anderen Gebieten eine allgemeine Erschütterung der bisherigen Anschauungen ein. Drei Fragen beschäftigten die Generation vor allem: Das Verhältnis der organischen zur unorganischen Natur, die Zellenlehre und die Entstehung des Lebens.

Schon im Jahr 1828 war es Wöhler gelungen, auf künstlichem Wege aus anorganischen Stoffen eine organische Verbindung, den Harnstoff, darzustellen und damit die bisherige Lehre von der Lebenskraft zu erschüttern. Dieser Darstellung folgten zahllose ähnliche Laboratoriumversuche. Drei große Chemiker: Friedrich Wöhler, Justus von Liebig und Robert Bunsen zeigten in den fünfziger Jahren, daß dieselben physikalischen und chemischen Gesetze, die in der anorganischen Natur walten, auch für die organischen Körper gelten. Daß der Stoff in der Welt unzerstörbar und konstant sei, wußte man seit Lavoisier. „Die Summe der in der Welt enthaltenen Materie ist konstant; durch keine Kraft, weder auf physikalischem noch auf chemischem Wege, kann Materie erschaffen oder vernichtet werden.“ Eine zweite große grundsätzliche Erkenntnis kam 1842 hinzu, die erst die getrennten naturwissenschaftlichen Disziplinen untereinander verband: das Gesetz von der Unzerstörbarkeit der Energie. Stoffe rühren nur von Stoffen, Kräfte nur von

Kräften her. Was wir wahrnehmen, sind Energieverwandlungen, die sich uns als Bewegung, Wärme, Licht, Elektrizität, Magnetismus, chemische Affinität usw. darstellen. Der Mensch kann diese Energie messen und vermag sie aus einer Form in die andere umzuwandeln. „Ebenso wie die Materie kann auch die Energie niemals vernichtet werden; sie kann nur in andere Formen übergehen; die Summe der Energie im Weltall ist konstant." Die Entdecker dieses großen Naturgesetzes, das von der Sternenwelt bis in die Welt des Unendlichkleinen reicht, waren der Arzt Robert Mayer und der Physiker Hermann Helmholtz.

Auf dem Gebiete der Biologie gab die Zellenlehre der gesamten Wissenschaft von den Lebewesen ein einheitliches Gepräge. Schleiden wies nach, daß die Pflanze aus Zellen besteht; Schwann zeigte, daß auch das Tier aus Zellen oder allgemeiner gesagt aus zahllosen kleinsten Elementarorganismen aufgebaut ist. Pflanze und Tier sind Kolonien oder Staaten sozial verbundener elementarer Lebewesen. Der Lebensprozeß ist nichts anderes als die „hochkomplizierte Resultante" zahlreicher elementarer Lebensprozesse, die sich in den Zellen abspielen. Aus der Zelle hat sich die ganze organische Natur entwickelt, lehrte Rudolf Virchow, der die Zellularpathologie schuf und den Satz aussprach: „Omnis cellula e cellula." (Jede Zelle entsteht aus einer Zelle.) Beseitigt war damit die Hypothese der Urzeugung, d. h. die Annahme, daß das einfachste Lebewesen direkt aus der unbelebten Natur entsprungen sei. Nun galt der Satz: „Nur Leben erzeugt wieder Leben." So war die herrschende Ansicht denn die, daß die ganze organische Natur aus den gleichen Grundformen, den Zellen, aufgebaut sei. Später lernte man erkennen, daß die Zelle selbst wieder ein entwickelter Organismus ist, zusammengesetzt aus zahlreichen, noch kleineren Lebenseinheiten. Man lernte weiter den Unterschied verstehen zwischen organisch und organisiert und lehrte: Die belebte und die unbelebte Natur sind durch eine Kluft voneinander getrennt; der Ursprung des Lebens ist ein undurchdringliches Geheimnis. Mit Notwendigkeit erwuchs in einer Zeit, die auf jedem Gebiet von dem Gedanken der Entwicklung erfüllt war, die Frage: wie sind aus der Zelle die Tiere und Pflanzen entstanden? Die heutigen hochentwickelten Organismen haben früher nicht in der gegenwärtigen Form existiert und müssen aus einfacheren Formen entstanden sein. Mit Notwendigkeit mündete die Zellenlehre in die Deszendenz- oder Abstammungslehre, die durch die wissenschaftlichen Untersuchungen Darwins und Haeckels die vierte Generation eingehend beschäftigte.

So groß ward das Gebiet der Naturwissenschaften, daß es auch nicht mehr andeutungsweise gelingt, die wichtigsten Fortschritte dieser und der folgenden Zeit zu verzeichnen. Mit Hilfe des Mikroskops und anderer Instrumente, die durch genaueste Berechnungen und von kunstfertiger Hand bewunderungswürdig verfeinert wurden, erlangte man Einblick in eine neue, ungeahnte Welt des Lebens, in die Welt der einfachsten einzelligen Organismen. Vielbewundert wurde die Entdeckung von Ehrenberg, daß ganze Erdschichten aus den Schalen von mikroskopisch kleinen Infusorien entstanden sind.

„Es sind kaum 30 Jahre her", sagte Karl Vogt mit einiger Übertreibung in seinen Vorlesungen über den Menschen, „daß Cuvier sagte: Es gibt keinen fossilen Affen und kann keinen geben, und heute sprechen wir von fossilen Affen wie von alten Bekannten . . . Es sind kaum zwanzig Jahre her, als ich bei Agassiz lernte: Übergangsschichten, paläozoische Ge-

bilde: Reich der Fische; es gibt keine Reptilien in dieser Zeit und konnte keine geben, weil es dem Schöpfungsplan zuwider gewesen wäre; — sekundäre Gebilde: Reich der Reptilien, es gibt keine Säugetiere und konnte keine geben, aus demselben Grunde; tertiäre Schichten: Reich der Säugetiere; es gibt keine Menschen und konnte keine geben; — heutige Schöpfung: Reich des Menschen. Wo ist heute dieser Schöpfungsplan mit seinen Ausschließlichkeiten hingeraten? Reptilien in den devonischen Schichten, Reptilien in der Kohle, Reptilien in der Dyas — lebe wohl, Reich der Fische! Säugetiere in Jura, Säugetiere im Purbeck-Kalk, den einige zur untersten Kreide rechnen, — auf Wiedersehen, Reich der Reptilien! Menschen in den obersten Tertiärschichten, Menschen in den Schwemmgebilden, — ein andermal wiederkommen, Reich der Säugetiere!"

In den übrigen Zweigen der Naturwissenschaft brachte die Erfindung des Augenspiegels von Helmholtz, des Kehlkopfspiegels von Czermak und Garcia bedeutsame Fortschritte; Dubois-Reymond schuf eine besondere Nerven- und Muskelphysik; die Gehirnanatomie und das Tierexperiment lieferten wichtige Ergebnisse; Liebigs Nahrungsmittelchemie, Pettenkofers hygienische Entdeckungen besserten die Lebensbedingungen der Kulturvölker; in der Physiologie war durch Fechner und Lotze die Arbeit in vollem Zuge; mit Hilfe der Spektralanalyse wiesen Bunsen und Kirchhoff nach, daß die Bestandteile der Sonne und der fernsten Himmelskörper die gleichen wie die der Erde sind.

Das naturwissenschaftliche Weltbild war für diese Generation folgendes: Atome sind die letzten Bestandteile, in die sich die Körperwelt zerlegen läßt. Atome sind daher die letzten Träger des physischen Geschehens. Dieses Geschehen ist mechanischer Art und besteht aus prinzipiell berechenbaren Bewegungen und Umlagerungen der Atome und Atomgruppen. Der menschliche, tierische und pflanzliche Leib ist nur als ein großer Mechanismus anzusehen, in dem dieselben Gesetze und Kräfte wie sonst in der Natur walten und ist demgemäß erklärbar und begreifbar.

Diese Ansicht mußte die alte Auffassung des Vitalismus, die Lehre von der Lebenskraft, gründlich zerstören, doch geriet man jetzt, unter dem tiefgreifenden Einfluß des Energiegesetzes, oft in das andere Extrem, in den Mechanismus, indem man das geistige Leben in das mechanische Naturgeschehen hineinzog. Dies geschah besonders durch Dubois-Reymond, der lehrte, alles in der Welt sei nur Physik und Chemie:

„Ein Eisenteilchen ist und bleibt ein und dasselbe Ding, gleichviel ob es im Meteoriten den Weltkreis durchfliegt, im Dampfwagenrad auf den Schienen dahinschmettert oder in der Blutzelle durch die Schläfe eines Dichters rinnt. So wenig wie in dem Mechanismus von Menschenhand, ist in dem letzteren Falle irgend etwas hinzugetreten zu den Eigenschaften des Teilchens, irgend etwas davon entfernt worden. Die Vorgänge in der Zelle sind physisch-chemischer Art wie in einem Reagierglase."

*

Die Wirkung dieser naturwissenschaftlichen Anschauungen mußte sich auch in der Philosophie zeigen. Dies geschah im Materialismus. Der Materialismus lehrt, daß alles in der Welt körperlicher Natur sei, daß alles Geschehen, auch das Denken, in einer Bewegung körperlicher Teile bestehe, und daß der Geist als solcher nicht existiere. Es war ein Rückschlag gegen den verstiegenen philosophischen Idealismus der beiden vorangehenden Generationen. Die fünfzig Jahre von Kant bis Hegel, in denen das Jenseits der alleinzige Gegenstand der Philosophie gewesen war, hatten die Denkkraft mit einer oft barbarischen

Dunkelheit ermüdet; nunmehr forderte die Philosophie den Menschen für das Diesseits zurück. Zwei bedeutungsvolle Ursachen für das Aufkommen des Materialismus waren, daß ein großer beherrschender Zeitphilosoph, wie Schelling, Fichte oder Hegel es gewesen waren, dieser Generation fehlte, und ferner, daß sich im Materialismus und Atheismus Gelegenheit bot, in wissenschaftlicher Verhüllung gegen den Stillstand oder Rückschritt im gesamten geistigen und politischen Leben aufzutreten. Die begabten Geister, die in der ersten Generation Metaphysiker geworden wären, wurden jetzt Parlamentarier, Naturforscher, Ingenieure und Volkswirtschaftler.

In gewissem Sinne konnte Feuerbach der Bahnbrecher des Materialismus genannt werden, da man sich fast nur an das hielt, was er niedergerissen hatte, und nicht an das Menschheitsideal, das er statt der Religion aufgerichtet wissen wollte. Aber der eigentliche Urheber der materialistischen Denkart war der Geist der Reaktionszeit 1850 bis 1856. Der Streit um den Materialismus begann 1852 mit mehreren Artikeln in der Augsburger allgemeinen Zeitung, kurz darauf erschien Moleschotts Werk: Kreislauf des Lebens, im Herbst desselben Jahres folgten Vogts Bilder aus dem Tierleben. Zwischen den beiden Physiologen K. Vogt in Genf und Rudolf Wagner in Göttingen, dieser ein Gegner, jener ein Anhänger des Materialismus, entbrannte der Streit über die Seele und die Abstammung des Menschen. Auf der Göttinger Naturforscherversammlung 1854 kam es zu einem persönlichen Meinungsaustausch, der fast an die Disputation zwischen Luther und Dr. Eck erinnerte. Das Jahr 1855 bedeutete im allgemeinen den Höhepunkt des Kampfes um den Materialismus. Die Gedanken, lehrte Karl Vogt, sind ein Produkt des Gehirns, wie die Galle ein Produkt der Leber und wie der Urin ein Produkt der Nieren ist. Daraus mußte natürlich folgen, daß der Geist mit dem Gehirn untergehe, wie die Galle mit der Leber. Die Tier-Maschine, die Mensch heißt, arbeite nach eisernem Zwange. Einen freien Willen gebe es nicht, lehrte Vogt, daher auch keine Verantwortlichkeit und Zurechnungsfähigkeit. Wir seien in keinem Augenblicke Herr über uns selbst, weder über unsre Begierden noch über unsre geistigen Kräfte, so wenig wie wir Herren über unsre Nieren seien. Moleschott, ein anderer Materialist, nahm an, daß der Phosphor im Gehirn des Menschen denke, „ohne Phosphor kein Gedanke", er lehrte, daß der Mensch, indem er esse, sich die Bestandteile aneigne, die seine geistige Tätigkeit bedingen und verrichten. Ein freier Wille, der nicht von Eltern und Amme, von Ort und Zeit, von Luft und Wetter, von Licht und Kost abhängig sei, bestehe niemals; daher seien Bosheit und Wohltätigkeit, Wahnsinn und logisches Denken, Haß und Liebe, Tugend und Verbrechen, Stil und dichterisches Vermögen nur notwendige Folgen unabänderlicher Ursachen. Nebenbei sei bemerkt, daß in dieser Lehre des Materialismus der wissenschaftliche Grund des Milieuromans von Zola liegt.

Noch platter und handgreiflicher war Ludwig Büchner, der jüngere Bruder des Dichters Georg Büchner, in seinem Werk: Stoff und Kraft. Es blieb dem Laien nichts anderes übrig, wenn er diese so einleuchtend geschriebenen Bücher las, als schamrot zu werden über seine bisherige Unwissenheit. Alles Gute, Wahre sollte aus einer verschieden gewendeten Komposition von Phosphor, Eiweiß, Kalk, Schwefel, Kohlenstoff und mannigfachen Salzen bestehen. Schopenhauer pflegte

in seiner schimpfwörterreichen Sprache die Materialisten Barbiergesellen, Pillendrechsler, Pflasterschmierer und Knoten zu nennen; aber auch ein Gelehrter wie Liebig nannte die Materialisten in der physikalischen und chemischen Wissenschaft Fremdlinge und Dilettanten. Die tieferen Geister unter den Dichtern haben die materialistische Welterklärung ohne Ausnahme abgelehnt. Gründe logischer, ästhetischer und sittlicher Natur sprechen gegen den Materialismus. Der spätere Geschichtsschreiber des Materialismus, Albert Lange, kam zu dem Ergebnis, daß der Materialismus die vergleichsweise festeste, aber auch die niedrigste Stufe der Philosophie ist. Eine erzieherische Wirkung des Materialismus auf die Kunst sei jedoch hervorgehoben. In materialistischer Zeit mußte man naturgemäß stärker als vorher auf Lebenstreue der dichterischen Schilderung halten. Strenger als sonst verwarf man Schöpfungen, in denen falsche Motivierungen in Charakteren und Handlungen vorkamen. Die Notwendigkeit, in materialistisch denkender Zeit die Folgerichtigkeit von Ursache und Wirkung ganz besonders wahrzunehmen, machte die Dichtung im guten Sinn realistischer als vorher.

Die philosophische Reaktion gegen die Unfruchtbarkeit des Materialismus ging von drei Denkern aus: von dem Psychologen J. F. Herbart, der von der Erfahrung aus durch streng logisch geregeltes Verfahren bis zum Ding an sich vordringen wollte, ein Meister auf zwei Gebieten, der Pädagogik und der Psychologie, von Einfluß auf Otto Ludwig; ferner von Hermann Lotze, der dem Materialismus besonders erfolgreich entgegentrat und noch mehr als Herbart von der Naturwissenschaft beeinflußt war, und an dritter Stelle von Theodor Fechner, der die Psychologie zu einer experimentell verfahrenden, mit mathematisch-naturwissenschaftlichen Methoden arbeitenden Wissenschaft machte. Nur waren diese Philosophen nicht imstande, den Materialismus durch eine andere gleich mächtige Weltanschauung zu entthronen. So hoch dünkte sich die Naturwissenschaft dieser Zeit über der Philosophie zu stehen, daß sie die frühere Behauptung: „In der Naturwissenschaft ist nur soviel Wahrheit, als in ihr Philosophie ist", in ihr Gegenteil kehrte und den Ausspruch wagte: „In der Philosophie ist nur soviel Wahrheit, als in ihr Naturwissenschaft ist."

*

Neben der Naturwissenschaft und der materialistischen Weltanschauung hatte die Religion keine ausschlaggebende Stellung mehr. Man hatte, wie schon dargelegt, die Größe und Schönheit des Diesseits viel zu sehr erkannt, als daß man sich davon hätte wegwenden mögen. Die Kunst schien berufen, das Werk der Religion zu versehen, „die Welt zu deuten und die großen Fragen des Lebens nach Gott, Unsterblichkeit und Sittlichkeit nicht mehr im Sinn einer geschichtlichen Religion, sondern auf Grund eindringenden Selbst- und Menschenstudiums zu beantworten." Wagner faßte Religion und Kunst als eins. „Das Kunstwerk der Zukunft ist lebendig dargestellte Religion." Hebbel sah das Christentum nur in gleicher Linie mit den anderen großen Weltreligionen, er huldigte, ebenso wie Keller, einer weltgöttlichen Mystik.

Äußerlich kam in der Reaktionszeit das Kirchentum zur Herrschaft. Es ward höchst vorteilhaft, der strenggläubigsten Richtung in Glaubensdingen zu folgen. Mit seltsamen Mitteln dachte man den Materialismus Vogts und Büchners zu bekämpfen. Die lutherische Kirche sollte wieder, ebenso wie das

gesamte religiöse Leben, auf die Formen und Probleme des 17. Jahrhunderts zurückgebracht (repristiniert) werden; frei von der Beimischung von Vernunft, Geschichte und Philosophie sollten nur aus der Bibel die „Vollbegriffe" der Wahrheit erhoben werden. Hengstenberg in Preußen, Vilmar (der Literarhistoriker) in Hessen, Kapff in Württemberg waren die Führer der starren Rechtgläubigkeit. Ohne Frage verband sich mit der äußerlich triumphierenden Strenggläubigkeit viel Heuchelei. „Die Wissenschaft muß umkehren", „man muß den Glauben verbinden mit dem Wissen", waren beliebte Schlagworte der Reaktionszeit. Die Ausschließlichkeit, mit der die protestantische Rechtgläubigkeit ebenso gut wie die katholische Priesterschaft behauptete, im Besitz der Wahrheit zu sein, und der Gegensatz, in den die veraltete Kirchenlehre zu den neu gewonnenen Erkenntnissen der Naturwissenschaft und der historischen Kritik geriet, waren die Ursache, daß sich immer mehr Gebildete von der Kirche und ihren Lehren abwendeten. Dazu kam, daß sich in der Gefühlsseligkeit einer neuen Romantik die protestantische Kirche allzusehr in der Predigt tatloser Ergebung und Zuversicht in Gottes Willen gefiel, als daß solche Lehre eine moderne Lebensmacht hätte werden können.

3. Das literarische Leben

Verfolgt man die Rückwirkungen der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse auf das Schrifttum nach 1850, so sieht man, daß die Reaktion in der politischen Welt, so groß sie war, doch noch von der Reaktion in der Welt der Gefühle und Gedanken übertroffen wurde. Durch die Übersättigung mit Politik und durch die furchtbare Ernüchterung nach der Revolution hatte sich die Weltanschauung nicht bloß hie und da, sondern grundsätzlich geändert. In der Verskunst, in der Stoffwahl, im Bilderschmuck war die Dichtung nach 1850 ganz verschieden von der früheren. „Der Unterschied zwischen der Generation von 1826 und 1850 ist jedoch nicht so aufzufassen, daß die ältere Generation revolutionär, die jüngere durchaus reaktionär gewesen sei. Einerseits hatten Immermann, Mörike, W. Alexis, Kopisch, Annette von Droste und andere Dichter der älteren Generation nichts Revolutionäres gehabt, andererseits hatten Otto Ludwig, Hebbel, Keller, Groth, Storm und andere Dichter der jüngeren Generation nichts Reaktionäres."

Nichts konnte weiter abstehen von der bitteren Lyrik Herweghs, Dingelstedts, Hoffmanns und Freiligraths als die zarten Klänge Stifters, Roquettes, Geibels oder Halms. Müde war die Welt, gefährlich die politische Leidenschaft geworden, man lenkte zur ruhigen Beschaulichkeit hin, man wollte nicht mehr führen, erringen und befreien, sondern stille sitzen und beschaulich zusehen; man wollte die Poesie nicht mehr im Dienste des Nutzens, vornehmlich der Politik, sondern man wollte die Kunst wieder um ihrer selbst willen pflegen und stellte wieder rein ästhetische Forderungen an die Kunstwerke.

Unmittelbar nach der Bändigung der Revolution hörte man oft die ernst gemeinte Frage, was jetzt die Dichter singen sollten. Das Ewige sei ihnen abhanden gekommen, das Gegenwärtige sei nicht der Mühe wert und die Poesie

verhülle trauernd ihr Haupt. In der Tat waren die meisten älteren, aus der zweiten Generation stammenden Schriftsteller in einer schlimmen Lage: Was sie früher unter größtem Beifall dargeboten hatten, wollte jetzt kein Mensch mehr ansehen, und ganz verschiedenartige Schöpfungen gelangen denen nicht, die in den Verhältnissen von 1830 bis 1840 wurzelten.

Es ist klar, daß bei solcher Mischung der Elemente keine eigentlich neue Dichtung entstehen konnte, sondern nur eine weiche, modisch geglättete Neuauflage der Romantik. Wilhelm Schlegel war 1845, Tieck 1853 gestorben. Nichts konnte die Lebenskraft der alten Romantik deutlicher beweisen als der Umstand, daß sie in denselben Jahren wieder neu auflebte. Die Kunstanschauung der Romantik erwies sich abermals als der stärkste Quell von Ideen und Formen, den das 19. Jahrhundert für die Poesie gehabt hat. Doch bestanden tiefgehende Unterschiede zwischen der Romantik von 1798 und der von 1850. Es fehlten der neuen Romantik alle großartigen und tiefsinnigen Züge. Eine geringe Entschädigung war es, daß ihr dafür auch die Verworrenheit fehlte, die der alten Romantik eigen gewesen war. Die Neuromantik hatte zwar auch Vorliebe für Mittelalter, Märchen, Rittertum, Minne, Katholizismus, aber lediglich vom malerischen Standpunkt aus; die Behandlung der romantischen Stoffe zeigte eine starke Neigung zum Theatralischen und Opernhaften, zu Glanz und Bilderpracht. Die Dichter schrieben eine möglichst schmeichelnde, weiche, elegante Sprache, die zwar einen hohen Grad von Kultur und Sitte zeigte, aber oft des individuellen Ausdrucks entbehrte. Die Sprache der Goetheschen Iphigenie ward als höchste Kunstleistung betrachtet. Von mustergültigen Vorbildern aus allen Zeiten und allen Nationen entlehnte man Formen und Motive. Hochgeschätzt ward alles Historische, man flüchtete im Gegensatz zu der zweiten Generation mit Vorliebe aus der Gegenwart in die Vergangenheit und lehrte, die große Kunst könne sich nur aus dem Geschichtlichen entwickeln. Herrschte früher der dürre, in blendenden Wortspielen sich blähende Verstand, so beugte sich nunmehr alles der Schönheit und der sanften Schwärmerei. Die Dichtung strebte typische Menschen, nicht Individuen zu schaffen, und es galt als Lob, eine vom Zeitwesen möglichst gereinigte schöne Menschlichkeit darstellen zu können. „Nur was gültig ist für alle Zeiten, das ist Stoff für die Dichtung." Realistische Wirklichkeit liebte die Dichtergeneration nicht, sondern sie stilisierte die Menschen und das Leben. Dabei kamen viele Dichter natürlich über verschwommene Allgemeinheiten nicht hinaus. Kunstverständnis, Anempfindung, Technik, feines Gefühl für formale Vollendung waren dagegen hoch entwickelt. Der Dichtung dieser Generation fehlte fast ganz das Volksmäßige, das Frische und Naive, sie war ausschließlich für die Gebildeten und zwar für den gebildeten, wohlhabenden Bürgerstand bestimmt. Ihr fehlte auch das Elementare. Es war eine feine, elegante Kulturdichtung, die keine Größe, keinen Sturm der Leidenschaft, aber allerdings auch keinen groben Fehler dulden mochte. Noch niemals vorher gab es soviel Dichter, die des Technischen so durchaus Meister waren und doch so wenig schöpferischen Geist besaßen, wie von 1850 bis 1870. War man früher demokratisch gewesen, so wurde man jetzt aristokratisch, im Leben wie in der Poesie; wurden früher fast nur Prosawerke, Romane und Dramen geschrieben, so nahmen jetzt die feinpolierten lyrischen und episch-lyrischen Versdichtungen ungemein zu; der Vers bemächtigte sich von neuem des Dramas; hatte man sich früher fast aus-

schließlich an männliche Leserkreise gewandt, so wurde jetzt der weibliche Einfluß auf die Literatur stärker. Wie schon erwähnt, fand die Umwälzung im Geschmack ohne Sturm und Drang, in aller Stille statt. So nachdrücklich bürgerten sich die im Vorstehenden angedeuteten Kunstanschauungen ein, daß sie bis zum Ende des Jahrhunderts das allgemeine Glaubensbekenntnis der Mehrheit bildeten.

Die wirtschaftlichen Verhältnisse trugen jedoch ebenso wie die Einflüsse der philosophischen und naturwissenschaftlichen Anschauungen dazu bei, daß ein übertriebener Idealismus wie in der ersten Generation sich bei dem Zeitgeschlecht von 1850 nicht entwickeln konnte. Vielmehr wird „der Kampf zwischen der wieder erneuerten Romantik und dem kräftig aufstrebenden Realismus immer deutlicher das Kennzeichen der gesamten literarischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts.“ Sofort zeigten dies die Vorläufer der dritten Generation, die kurz nach dem Jahr 1830 erkennbar sind. Neben Julius Mosen, Anastasius Grün, Spitta und Strachwitz erschien als führendes Talent der herbe Realist Jeremias Gotthelf, der Verfasser zahlreicher Schweizer Bauerngeschichten. Zunächst schien jedoch die realistische Bewegung für diese Generation zu unterliegen; die romantische dagegen entwickelte sich im stillen, und es bildete sich im Jahr 1840 der erste sichtbare größere Kreis von jungen romantischen Dichtern in Berlin im Kuglerschen Hause.

Der Kunstschriftsteller Franz Kugler (1808 bis 1858) suchte die jungen, noch führerlosen Talente durch seine mit klassischen und romantischen Elementen durchzogene feine Geisteskultur von dem Getriebe des politischen Lebens fernzuhalten. Die Formvollendung, das Romantische, die Bevorzugung geschichtlicher Stoffe, die anmutige Kunstbehandlung, das waren die Hauptforderungen, die Franz Kugler, ein höchst liebenswürdiger Mensch, seinen jugendlichen Freunden einprägte, vor allem Geibel, Heyse und Roquette. Freunde des Hauses waren außer den Genannten Felix Mendelssohn, Th. Fontane, Th. Storm, Ad. Menzel und Friedrich Eggers. Kugler war auch Mitglied des Tunnels, einer Dichtergesellschaft, die 1827 von Saphir in Berlin gegründet worden war und zunächst ganz und gar auf dem Boden der zweiten Generation stand. Durch allmählichen Nachwuchs wurde der Tunnel ein Sammelpunkt der aufstrebenden dritten Generation, doch waren unter den Mitgliedern die Dilettanten in der Mehrzahl; gefördert ist durch den Tunnel niemand von den größeren Talenten.

Anknüpfung suchten die von Gutzkow u. a. vielfach noch unterdrückten Vorläufer ums Jahr 1840 vor allem bei Eichendorff, dem poesievollen und innigsten der Romantiker, außerdem bei Goethe, Rückert, Chamisso, sowie in formeller Richtung teils beim Volkslied, teils bei Platen. Entschiedene Abneigung bekundeten sie gegen Gutzkow und Heine sowie gegen die heftige, persönliche Kritik, die in der zweiten Generation allgemein üblich war. Es ist schon gesagt worden, daß ein eigentlicher kritischer Kampf um die neuen Anschauungen gar nicht stattfand. So fehlte denn dieser Generation — Wagner, Hebbel, Keller und einige andere bildeten auch darin eine Ausnahme — fast ganz der Sturm und Drang einer vorwärts gerichteten Kunstbewegung.

Es war für die Pfadfinder der Generation daher leicht, ans Ziel zu kommen. Geibel ward das Vorbild mit seinen lyrischen Gedichten 1840; Friedrich Halm schuf das formenschöne, romantisch-akademische Drama im Sohn der Wildnis 1842. Nur wenig später trat Auerbach mit den Schwarzwälder Dorfgeschichten 1843 und Stifter mit seinen Studien 1844 auf, die, so unwirklich sie auch waren, doch den Übergang zu einer realistischeren Kunstbehandlung darstellten.

Die inmitten der Schar ihrer Zeitgenossen dahinschreitenden, den Zeitgeschmack wesentlich bestimmenden führenden Talente zeigten das nämliche Bild. Es traten zunächst Modetalente der Reaktion, Kleinmeister des episch-lyrischen Gedichtes und der Neuromantik auf: Kinkel mit Otto dem Schützen, Redwitz mit Amaranth, Putlitz mit der Bilderreihe Was sich der Wald erzählt, Bodenstedt mit den Liedern des Mirza Schaffy, Roquette mit Waldmeisters Brautfahrt. Es folgten die älteren führenden Talente wie Scheffel, Keller und Otto Ludwig. Die Zeit, in der diese Talente auftraten und gleichzeitig die Vorbereitungszeit für die Generation, dauerte etwa bis 1850. Das Schwergewicht in literarischen Dingen fiel zunächst München zu. König Max der Zweite war von dem Philosophen Schelling für die Idee begeistert worden, einen Hof von Dichtern und Gelehrten um sich zu sammeln. 1852 begannen die Berufungen von Geibel, Schack, Bodenstedt und Heyse sowie der Gelehrten Liebig, Pettenkofer, Carriere, Riehl, Sybel u. a. Bald kamen aus freien Stücken auch eine Anzahl andere Dichter nach der Isarstadt, z. B. Leuthold, Grosse, Melchior Meyr, Keller. München wurde dadurch in seinem geistigen Leben ungemein gefördert, obschon sich die meist aus Norddeutschland stammenden Künstler nur schwer oder gar nicht in München eingewöhnen konnten und als „Protestanten und Preußen" viel angefeindet wurden. Geborene Bayern waren von den bekannteren Dichtern nur Lingg, Steub und der wenigstens im Kindesalter nach München gekommene F. Dahn. Die sogenannten Symposien des Königs waren geistbelebte Unterhaltungen in einem Saal des Münchener Schlosses, Geibel und Liebig waren dabei die Hauptpersonen. Anfangs hatten die Dichter, später (nach 1856) die Gelehrten das Übergewicht bei diesen Zusammenkünften. Nach 1859 wurden die Abende seltener, der Tod des Königs 1864 und die Vorliebe seines Sohnes Ludwig des Zweiten für Wagner zersprengten den Kreis völlig.

Die aus den Berufungen, Einladungen und dem freiwilligen Zuzug von Dichtern hervorgegangene Künstlerkolonie in der Isarstadt hat man oft die Münchener Dichterschule genannt. Eine solche hat es nie gegeben. Die Talente, die sich dort zusammenfanden, waren in ihrer Naturanlage wie in dem Grad ihrer Kunstfertigkeit ganz verschieden; sie verehrten weder einen anerkannten Meister, noch besaßen sie einen künstlerischen Zusammenhalt oder eine übereinstimmende Schulung. Was die Münchener Dichter vereinte, waren einfach die schon angegebenen Merkmale der gesamten jüngeren Generation von 1850, wie sie auch an den nicht in München lebenden Dichtern zu bemerken waren.

Die in München ziemlich vereinzelt lebenden Dichter trafen sich häufig in einem Kaffeehaus. Infolge eines Gedichtes von Hermann Lingg nannten sie sich die Krokodile, ihren Versammlungsort den heiligen Teich. Der unbestritten erste in dem harmlosen Kreise war Geibel; zu den Krokodilen gehörten ferner Heyse, Carriere, Riehl, Lingg, Leuthold, Bodenstedt, Scheffel, Grosse, Dahn, Stieler, Heigel, im ganzen etwa 30 Dichter. Es herrschte ein ungebundenes fröhliches Treiben ohne besonders tiefe Leitgedanken.

•

Während sich so die durchschnittlichen Kunstanschauungen der Generation bei einer immer größer werdenden Zahl von edlen oder doch gefälligen Talenten ausbreiteten, und während sich Mittelpunkte literarischen Lebens auch in anderen Städten bildeten, hatten einzelne große und geniale Dichter in der

Stille, so gut wie ganz unberührt von der modischen Kunstpoesie, ihre eigentümliche Weltanschauung und Kunstbehandlung entwickelt: Friedrich Hebbel und Richard Wagner. Keiner von beiden wurde von der eigenen Generation ganz verstanden, keiner in seiner zukunftvollen Bedeutung ganz erkannt. Auch die beiden großen Talente Keller und Otto Ludwig teilten in mancher Beziehung das Schicksal der Genies.

Richard Wagner, der kühnste Revolutionär der neueren Kunstgeschichte, ging in seinen Kunstanschauungen auf nichts geringeres aus, als die reine Kunst zur Führerin des Menschengeschlechtes zu machen, d. h. Sitte, Erziehung, Gesellschaft, Lebensordnung und Staat unter Mitwirkung der Kunst zu erneuern. Dies hohe Ziel sollte durch das „allgemeinsame Kunstwerk" erreicht werden, in dem Poesie, Musik, Plastik, Malerei und Tanzkunst völlig miteinander verschmelzen sollten. Die Form für das Kunstwerk der Zukunft sollte die des Dramas und zwar des tonvermählten Dramas sein, dessen Grundzug sich Wagner mythologisch dachte. Er wollte die Künste, wie er glaubte, aus ihrer egoistischen Vereinzelung befreien. Deutsche Kraft und Größe sollten im Kunstwerk der Zukunft mächtigen Ausdruck finden. Fern der Großstadt, ohne alle Absicht des Geldverdienens, ohne Rücksicht auf das Luxusbedürfnis, sollte an festlichen Tagen das Drama der Zukunft gespielt werden.

Otto Ludwig, dem Wagners gewaltiger Schwung und eherne Tatkraft fehlte, und der nur im Bergwerk seines grüblerischen Geistes schürfte, war in seiner Einsamkeit kaum weniger kühn als R. Wagner. Ludwig richtete sein Augenmerk allein auf das rezitierende Drama. Er forderte die volle Lebenswahrheit, namentlich das Abstreifen alles Theatralischen und Rednerischen; der Dichter sollte nicht von der Geschichte und der Reflexion ausgehen, sondern von der Natur; schlichte Stoffe aus der Wirklichkeit, Naivität und Sachlichkeit waren die Zielpunkte seiner Ästhetik; das Unwahre war für ihn zugleich das Unschöne. Es braucht kaum betont zu werden, welch eine tiefe Kluft Anschauungen wie die Otto Ludwigs von denen der schönheitseligen Generation im allgemeinen trennt.

Bei Friedrich Hebbel ist das Bild das gleiche. Der herbe Dithmarsche weicht in dem Ernst und der sittlichen Strenge, mit der er die Kunst übte, keinem. Hebbel drang wie Otto Ludwig auf die schärfste Charakteristik und auf moderne Erfassung aller Stoffe; den alten tragischen Schuldbegriff gestaltete er in ganz neuer Weise um und erkannte die Möglichkeit für ein Drama nur dort, wo, wie er sagt, ein Problem vorliegt. Die Aufgabe des Dramas erblickte Hebbel in der Vorführung großer gewaltiger Kämpfe, sowohl von Charakteren wie von Ideen, aus deren Ringen eine neue Form menschlichen Daseins hervorgeht, wo alles sich an seiner von der Natur gewollten Stelle befindet.

▪

Hebbel und Wagner bildeten die stärkste Reaktion des deutschen Kunstgeistes auf die politische und tendenziöse Kunst der Jungdeutschen und anderer Dichter der zweiten Generation. Den älteren Talenten wie den beiden Genies traten jüngere führende Talente wie Gustav Freytag, Theodor Storm und Paul Heyse zur Seite. Freytag, eine hervorragende Verstandesnatur, war am meisten von der Zeit sozial und politisch bestimmt; er war in erster Linie Volkserzieher, erst in zweiter Linie Dichter und zwar Dichter des Bürgertums. Sein Kreis war eng,

doch innerhalb dieses Kreises bewegte er sich mit vollkommener Sicherheit. Er kündigte schon das Nahen eines neuen Zeitgeschlechtes an. Theodor Storm, dem das Heimatliche gegeben war, und der von der Natur ausging, aber nicht, wie er sie unmittelbar schaute, sondern wie sie ihm in der Erinnerung erschien, bildete den Übergang von Keller zu den reinen Kunstdichtern wie Heyse. Das gleichzeitige Schaffen so bedeutender selbständiger Talente ohne eigentlich führende Bedeutung wie Groth, Reuter, Holtei, Pichler, Hermann Kurz und Wilhelm Raabe, der späteste dieser Dichter und der bedeutendste Humorist dieser Generation, verlieh im Verein mit dem Schaffen der schon Genannten der Dichtung der dritten Generation den unvergleichlichen Glanz, den sie besaß; auch die Tätigkeit abhängiger Talente wie Schack, Lingg, Riehl, Hertz bereicherte die Literatur. Die Dichter des Übergangs zur vierten Generation sind Jordan, Klein, Gottschall und Jensen. Literarisch stand die dritte Generation zwischen 1860 und 1870 noch in voller spätsommerlicher Blüte, als sich, durch äußere Einflüsse gehoben, die vierte Generation schon zum Durchbruch vorbereitete . . . Still und kampflos, wie sie zur Herrschaft gekommen war, ohne Sturm und Drang, wie er sonst in Übergangszeiten die literarische Welt erschüttert, ging die dritte Generation dahin; sie lebte und starb in Schönheit.

4. Einflüsse aus der Fremde

So voll war diese Generation von rein künstlerischen Lebenstrieben, so reich war sie an schöpferischen oder wenigstens geschmackvoll bildenden Talenten, daß sie verhältnismäßig nur wenig Einflüsse aus fremden Literaturen für sich notwendig hatte.

Am förderlichsten wirkte in der Erzählungskunst das Vorbild von Charles Dickens (1812 bis 1870) ein. An ihn knüpften Freytag, Hackländer, Reuter, Raabe und Jensen an; besonders Freytag dankt ihm mehr als man gemeinhin annimmt. Von Dickensschen Werken waren besonders von Einfluß: Londoner Skizzen 1835 bis 1837 (humoristische Charakterdarstellungen), Nachgelassene Papiere des Pickwick-Klubs 1836 bis 1837 (ein humoristischer Roman mit vorzüglichen Sittenschilderungen und Charakterdarstellungen, aber von lockerer Komposition), Nicholas Nickleby (Geißelung des Schulwesens in England), Der Raritätenladen, Dombey und Sohn 1846 bis 1848 (eine Geschichte aus dem Kaufmannsleben) und drei kleine Erzählungen: Christmas Carol, Silvesterglocken, Das Heimchen am Herde; ferner David Copperfield 1850 (vielleicht das beste Buch von Dickens), Hard Times 1854 (Schilderung eines Streiks; in der englischen Literatur der erste soziale Roman). Dickens war nur da ein vorzüglicher Lebensschilderer, wo er Leute aus den Mittel- und Unterklassen darstellte, aber er wurde unwahr, wo er Leute aus höheren Ständen schilderte. Erstaunlich war innerhalb der ihm gezogenen Grenzen die Individualisierung seiner Figuren und die Geschicklichkeit, Leute aus dem Volk durch die Sprache zu charakterisieren. Dickens hatte ein warm fühlendes Herz für die Armen und Verkommenen. Als einer der ersten lehrte er, das Alltagsleben, an dem die meisten vorübergehen, durch Poesie zu verklären. Ein eigentümlicher Unterschied ist in dieser Erfassung des Alltags zu bemerken: Die Gegenstände sah und schilderte Dickens realistisch, die Personen aber schilderte er sentimental oder machte aus ihnen Zerrbilder, die zum Lachen reizen sollten. Seine Gestalten waren gut oder böse von Anfang an und zeigten dies äußerlich durch ihre Handlungen; die inneren Vorgänge im Menschen aber ließ Dickens zumeist nicht sehen. Seine Kleinmalerei, seine Erfassung sozialer Schichten mit ihren Fehlern und Vorzügen hat auf unser Schrifttum vielfach eingewirkt. Dickens beherrschte von 1840 bis 1860 mit seinen Romanen den literarischen Geschmack von Europa. Von dieser Über-

schätzung ist man zurückgekommen, doch ist Dickens neben Thackerey der hervorragendste englische Humorist.

Schwächer an Talent wie an Wirkung war Edward Bulwer (1803 bis 1873), der in der Mitte zwischen Scott und Dickens steht, ein gewandter Vielschreiber von glänzendem Stil und rednerischem Pathos. Er schrieb die geschichtlichen Romane: Die letzten Tage von Pompeji 1834 und Rienzi 1835 sowie die modernen Romane: Pelham 1828, Eugen Aram 1832 und Nacht und Morgen.

Von den ausländischen Dramatikern ist Eugène Scribe an der Spitze zu nennen. Scribe (1791 bis 1861) war ein geschickter Vielschreiber von gesundem Menschenverstand, der durch ein fabrikmäßiges Zusammenarbeiten mit anderen den Wert seiner Leistungen herabdrückte. Der Einfluß Scribes, der sich in der zweiten Generation bereits bemerkbar gemacht hatte, wirkte auch jetzt noch fort, allerdings nicht bei den großen Talenten, wohl aber bei den mittleren und kleineren Schriftstellern, die für die Bühne wirksam schreiben wollten. In dieser Hinsicht kann der Einfluß Scribes gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. In Übersetzungen beherrschten die Scribeschen Stücke zwischen 1850 und 1870 den Spielplan der deutschen Theater. Die wichtigsten seiner 350 Stücke sind: Le verre d'eau 1842, Bertrand et Raton 1845, Adrienne Lecouvreur 1849, Les contes de la reine de Navarre 1851, Doigts de fées 1858. Scribe wollte nur eine Belustigung des Witzes und Verstandes erzielen und daneben hausbacken nützen und belehren. In seinen historischen Lustspielen, die jeder echten Farbe von Zeit und Ort entbehrten, handelte es sich stets um Intrigen; der ganze Gang der Weltgeschichte erklärt sich bei ihm in letzter Linie durch Intrigen. Mittelst Verwicklungen, Listen und Theaterüberraschungen hielt er die Zuschauer in Spannung und löste die Verwicklung dann wieder mit großer Kunstfertigkeit. Seine Stücke waren Schachpartien, seine Personen Schachfiguren: König, Königin, Läufer und Bauern, die der berechnende Verstand hin und her bewegte. Die Charakterzeichnung war flach, der Stil ärmlich; Scribes Stücke hatten durchgängig etwas Schablonenhaftes an sich.

Von dieser Schablone befreite die Bühne der jüngere Alexander Dumas, geboren 1824, gestorben 1895, doch war diese Befreiung fast noch schlimmer als das vorhergehende Übel. Dumas gab Scribe an technischer Geschicklichkeit nichts nach, übertraf ihn sogar an Temperament, Geist und sozialem Weitblick. Dumas schrieb einen glänzenden Stil, er beobachtete alles Gesellschaftliche sehr scharf und ließ die Wirklichkeit realistischer hervortreten als seine Vorgänger auf der französischen Bühne. Wenn man die große Wirkung seiner Stücke erklären will, muß man gerade diesen realistischen Zug, die Annäherung der Bühnensprache an die Wirklichkeitssprache hervorheben. Dumas Vater war vom Drama zum Roman gelangt und zum Vielschreiber geworden; Dumas Sohn trat zuerst im Roman auf und kam dann erst zum Drama, ohne jemals wie sein Vater jede künstlerische Haltung zu verlieren. Seine Stücke waren sogenannte Thesenstücke, d. h. in ihnen fand sich regelmäßig eine These, eine geistvolle, zumeist befremdende Behauptung, die der Dramatiker zu beweisen trachtete. These und Schluß des Stückes stehen von Anfang an fest; eine nur lose mit der Handlung verbundene Person, der Raisonneur, erklärt die These. Eine besondere geistige Färbung bekamen die Stücke dadurch freilich nicht. Dumas' Thesen bewiesen selten etwas für oder gegen eine Sache, da sie meist viel zu sehr auf den Einzelfall zugespitzt waren. Das Eheproblem bildete Dumas' Lieblingsthema. Die mit glänzendem Schimmer bedeckte Sittenverderbnis in der Gesellschaft Frankreichts unter Napoleon dem Dritten wurde mit raffinierter Geschicklichkeit dargestellt. Dumas' dramatische Hauptwerke waren: La Dame aux Camélias 1852 (das berühmteste und rührendste Kurtisanenstück der Weltliteratur), Diane de Lys 1853, Demimonde 1855, Un père prodigue 1859, L'ami des Femmes 1864, Françillon 1887. Das französische Sittenstück in der Art Dumas' hat in Deutschland der ernsten Dramatik viel geschadet; doch brachte Dumas wirklich realistisch geschautes Alltagsleben mit der charakteristischen Alltagsrede auf die Bühne, und selbst ein Dramatiker wie Ibsen empfing von Dumas Sohn entscheidende Anregungen für Szenenführung und Idee seiner gesellschaftskritischen Stücke.

Zum ersten Mal traten während dieser Generation russische Dichter von Bedeutung für die deutsche Literatur hervor: Puschkin, Lermontoff und Gogol. Das Hauptwerk Alexander Puschkins war der Roman in Versen Eugen Onegin 1823 bis 1831, übersetzt von Bodenstedt, eine Schilderung der damaligen russischen Gesellschaft und ein charakteristisches

Spiegelbild des Dichters. „Die Freude hatte bei Puschkin immer etwas Melancholisches: die Lippen lächelten, die Stirn war ernst; die Augen waren voll Tränen, die Lippen lachten schon; Regenschauer bei hellem Sonnenschein: das war seine Poesie." Lermontoff, ein romantischer Pessimist, schrieb lyrische Gedichte und kaukasische Lebensbilder. Gogol, der Begründer der russischen naturalistischen Schule, wirkte auf uns weniger durch diesen Naturalismus als durch einen Nachklang aus dem romantischen Epos aus Byrons Zeit. Gogol war der Verfasser der satirischen Komödie aus dem russischen Beamtenleben Der Revisor 1835, des tragischen Epos aus dem Kosakenleben Taras Bulba und des Romans aus dem russischen Landleben Tote Seelen 1842.

5. Widerspiegelung der Zeit in den andern Künsten

In musikalischer Beziehung haben wir in der dritten Generation zunächst ganz wie in der Literatur Vertreter der klassisch-romantischen Kunstrichtung, die sich nach großen Kunstformen sehnen, diese mit einer gewissen Sentimentalität nachahmen, ohne sie zu erreichen, dagegen in kleineren Formen Selbstständiges und Meisterhaftes leisten. Unter diesen ist Felix Mendelssohn der bekannteste. Er glich am meisten Geibel durch die elegante edle Form, durch die Wohlerzogenheit der Empfindung, durch den christelnden Charakter seiner Kunst und durch die Hinneigung zum Sentimentalen mit einer kleinen Mischung von Trivialem. (Sommernachtstraum, Meeresstille und glückliche Fahrt, Ruy Blas, Lieder ohne Worte, die Oratorien Paulus und Elias.) Der andere sentimentale Klassiker in der Musik dieser Generation, Robert Schumann, war ebenso wie Mendelssohn ein reflektierendes Talent, doch viel sprunghafter, grotesker, sehnsüchtig klagender und reicher begabt als dieser (Karneval, Kreisleriana, Sinfonien, Faustszene, Manfred, Das Paradies und die Peri). In der Oper scheiterte auch Schumann, wie vor ihm Mendelssohn, dagegen schrieb er schöne Kompositionen zu Liedern von Heine, Eichendorff, Rückert, Chamisso und Geibel. Robert Schumann war literarisch stark beeinflußt von Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann.

Eine neue Epoche der Musik beginnt mit Berlioz, Liszt und Wagner. Sie waren die drei großen Neuromantiker der Musik, die sich jedoch im einzelnen stark voneinander unterscheiden. Gemeinsam ist ihnen der Gedanke, daß die moderne Musik aus ihrer egoistischen Vereinzelung, wie Wagner es nannte, heraustreten und ein Bündnis mit der Dichtung eingehen müßte. Für längere Zeit ward die absolute Musik, d. h. die rein aus dem Innern als Offenbarung des Einzelwesens erklingende Musik verdrängt durch die poetisch illustrierende Musik. Der Franzose Hektor Berlioz (Sommernächte, Haroldsinfonie, Fantastische Sinfonie, Requiem) legte zunächst nur einen dichterischen Grundgedanken unter, den er in tönend bewegten Formen nach einem literarischen Plan ausführte. So wurde Berlioz der Schöpfer der modernen Programmusik. Er war hierbei abhängig von seinen literarischen Vorbildern, von der bizarren Romantik Victor Hugos, Hoffmanns und Lord Byrons. Musikalischer Farbenreichtum und maßlose, launenhafte Fantasie waren Hauptmerkmale seiner Kunst. Die dichterische Musik bildete dann Franz Liszt als sinfonische Dichtung (Tasso, Dante, Faust, Göttliche Komödie, die Oratorien Die heilige Elisabet, Christus) mit reiferer Kunst

und stärkerem Können aus. Er machte mit dem Aufgebot der raffiniertesten Mittel die Sinfonie zum Ausdruck dichterischer Stimmungen. Volkstümlich im weiteren Sinne war seine Musik nicht. In seinen Anfängen durchaus virtuos, entsagte Liszt später dem Virtuosentum und bekämpfte dieses wie das Philistertum in der Musik. Als Mensch und Künstler war Liszt eine große Erscheinung von feinster Kultur und edelster Uneigennützigkeit. Noch einige Schritte weiter ging Richard Wagner auf dem Wege der dichterischen Musik; er strebte nach einer Verschmelzung von Poesie, Musik und allen Schwesterkünsten in einem Gesamtkunstwerk. Wagner war die größte musikalisch dramatische Erscheinung des Jahrhunderts. Ich habe ihn aus dieser einleitenden Übersicht in den Hauptteil meines Werkes übernommen und ihm und Friedrich Hebbel als den beiden Genies dieser Generation einen besonderen Abschnitt gewidmet. Eins aber sei gegen die übliche Überschätzung alles Wagnerischen schon hier hervorgehoben: „Die Idee des Musikdramas als Krönung nicht nur aller bisherigen Entwicklung der Musik, sondern auch aller bisherigen Entwicklung des gesprochenen Dramas, ist eine abzulehnende Anmaßung, sofern sie sich an die Stelle der wortlosen Musik einerseits und der musiklosen Dichtung andererseits setzen, beide sozusagen als Vorstufen, als veraltet hinstellen will. Keine vernünftige Überlegung und kein gesunder künstlerischer Instinkt wird Shakespeares Dramen und Beethovens Sinfonien hinter Wagners Nibelungen und Parsifal zurückgestellt wissen und der neugeschaffenen Mischkunst einen höheren Rang einräumen als der Einzelkunst in ihrer freien Entfaltung."

*

Ein reicher, bunter Kranz schauspielerischer Talente konnte bei der künstlerischen Begabung dieser Generation und ihrer Hinneigung zum Theatralischen nicht fehlen. Da haben wir Emil Devrient in Dresden zu nennen, den Neffen des großen Ludwig Devrient. In Emil Devrient erblickte die Generation die hellste Verkörperung des jugendlichen Helden- und Liebhaberideals. Er war ein Frauenschauspieler, vollendet in der Grazie, der Jugendlichkeit und schwärmerischen Noblesse seiner Erscheinung wie im Wohllaut seiner Sprache; an Leidenschaft und Wandlungsfähigkeit jedoch fehlte es ihm. Er war der virtuose Vertreter des klassizistisch-romantischen Stils. Seelenvoller und tiefer als Devrient war sein Fachgenosse Josef Wagner in Wien. Marie Bayer-Bürck und Marie Seebach waren als Ophelia, Klärchen, Judith, Thekla poetisch verklärte Liebhaberinnen, in deren Darstellung Schwindsche Gestalten auf der Bühne aufzuleben schienen. Julie Rettich in Wien, die Freundin und Muse Friedrich Halms, war die große Heroine ihrer Zeit (Thusnelda, Isabella). Realistischere Züge meldeten sich in dem Meister der Mimik, dem für das Humoristische besonders veranlagten Theodor Döring in Berlin (Nathan, Dorfrichter Adam, Falstaff, Polonius) und in dem männlich kräftigen Heldenspieler Hendrichs. Im allgemeinen litt das Theater dieser Zeit, seit das Reisen erleichtert war und der Beruf des Bühnenkünstlers unter Umständen hohe Erträge abwarf, unter dem unruhig selbstsüchtigen und eitlen Virtuosentum.

Zwei Direktionen zeigten den von literarischer Seite unternommenen Versuch, die Bühne auf eine höhere Stufe zu heben: Laube in Wien 1850 bis 1867 und Dingelstedt in München 1851 bis 1857, später in Weimar und endlich in Wien.

Als dritter bedeutender Bühnenleiter kommt Eduard Devrient in Karlsruhe, Verfasser der Geschichte der deutschen Schauspielkunst, in Betracht, der vom Schauspielerischen aus eine Reform der Bühne erstrebte. Laube, der, wie schon erwähnt, sein eigener Ruhmredner und ein kritikloser Historiker seiner eigenen Taten war (Geschichte des Burgtheaters, Geschichte des norddeutschen Theaters) hat Grillparzer wieder auf die Bühne gebracht, dagegen Hebbel am Aufkommen gehindert und Shakespeare und Goethe völlig verständnislos behandelt. Sein Können war solides Handwerkskönnen; seine Inszenierungsart war scharf, trocken, objektiv, Bühnenbild und Stimmung vernachlässigte er. Dingelstedt war der malerisch und lyrisch reicher veranlagte, fantasievollere Regiekünstler. 1854 veranstaltete Dingelstedt die Mustergastspiele in München; von Hebbel führte er Genoveva, Agnes Bernauer und die Nibelungen zuerst auf, von Shakespeare die Königsdramen in einer Folge. Dingelstedt hatte einen Hang zu reicher, illusionskräftiger Ausstattung; die Meininger setzten fort, was Dingelstedt begonnen. Aus Dingelstedt und Laube zusammen hätte sich der ideale Regisseur der deutschen Bühne ergeben können.

*

Ein letzter kurzer Streifblick mag uns die Widerspiegelung der Zeit in der bildenden Kunst zeigen. Klassizismus und Romantik klingen auch in der bildenden Kunst dieser Generation nach. Staatsbauten wurden mit Vorliebe im griechischen Stil, Kirchen in deutscher Gotik, Schlösser in englischer Gotik errichtet. Bei dieser Gelegenheit sei auf die Tatsache hingewiesen, daß die Baukunst von allen Künsten diejenige ist, die am schwersten und am langsamsten Schwankungen zuläßt, während Malerei und Literatur ihres Materiales wegen dem Wandel der Zeit viel rascher zu folgen vermögen. Sehen wir einmal von vereinzelten großen Künstlererscheinungen ab, so finden wir bei der Generation im allgemeinen, in der Malerei wie in der Literatur, die Überschätzung des Geschichtlichen. Friedrich Theodor Vischer sprach in den fünfziger Jahren von einer Erneuerung der Kunst; er konnte sie sich nur auf dem Weg der historischen Kunst vorstellen. Nur das große Geschichtsbild mit viel literarischem und kostümlichem Beiwerk schien den hohen Kunstforderungen zu genügen. Bei akademischen Bewerbungen um Reiseunterstützungen und Preise liefen fast nur große Geschichtsbilder ein, ganz ähnlich wie bei dramatischen Wettbewerben (München 1858) überwiegend Geschichtsdramen eingingen: Appius Claudius, Gracchus, Horatius, Kriemhild, Armin, Wittekind, Heinrich der Vierte, Konradin, Johann von Leyden, Bernhard von Weimar, Cromwell, Charlotte Corday.

Man überschaute in der bildenden Kunst infolge der leicht zugänglichen Museen und der Forschungen der Kunstschriftsteller zum ersten Male die gesamte Entwicklung der Kunst. Man wußte nun die Regeln des Aufbaus und der Komposition; man wählte beliebig, ob man eine Gruppe in Form der raffaelischen Pyramide oder des lionardischen Dreiecks oder des bartolommeischen Aufbaus anordnen sollte; man ließ in den Gruppen links und den Gruppen rechts die Arme und Beine der Figuren sich genau entsprechen, man pflegte die herkömmlich überlieferte Schönheit und machte sie nur möglichst verständlich und glatt. Es war eine Äußerung desselben akademischen Geistes, wenn Gustav Freytag in der Technik des Dramas lehrte, wie Sophokles eine Erkennungsszene angelegt, wie Shakespeare

den stimmenden Akkord angeschlagen, wie Lessing im vierten Akt eine neue Figur eingeführt und Schiller seine Aktschlüsse gebaut hatte; auch Gustav Freytag zeichnete das Schema des Dramas in Form einer Pyramide und lehrte in deren regelrechtem Bau fünf Teile — Exposition, Steigerung, Höhepunkt, Fall, Katastrophe — und drei Stellen — erregendes Moment, tragisches Moment, Moment der letzten Spannung — schulmeisterlich unterscheiden.

Bei dieser auf das Akademische gerichteten Kunstauffassung kann es uns nicht wundernehmen, wenn in der Malerei die Zahl der Nachahmer und Epigonen besonders groß war. Die Düsseldorfer Maler Wilhelm Schadow, Th. Hildebrand, Julius Hübner und Eduard Bendemann waren wie Halm, Geibel, Mosenthal, Lingg und Gottschall Vertreter dieser immer wieder aus der Literatur, nicht aus dem Leben sich selbst erzeugenden Kunstbehandlung. Für Geibels edle, elegante, rührende Dichtung bot insbesondere Gustav Richter mit seinen religiösen Bildern (Auferweckung von Jairi Töchterlein) das geeignete Gegenstück dar. „Die akademische Klassizität bewegt sich immer in den mustergültigen Typen der alten großen Meister", urteilte Ludwig Richter, „statt mehr an die künstlerische Gestaltung des warmen Lebens zu gehen. Ihr Streben geht deshalb mehr aus Nachbildung der Kunst hervor als aus Erfassung des Lebens." Die Düsseldorfer Maler gaben so recht diesen Durchschnitt des künstlerischen Empfindens wieder. Ihre Bilder waren auf ein Publikum berechnet, das zu musikalischen, namentlich aber zu literarischen Eindrücken erzogen war. Mit Vorliebe lehnte sich die Malerei der Düsseldorfer an bekannte Dichtungen, an Volkssagen und Märchen an. Gerade in der bildenden Kunst vermag man sich das Zeitwesen recht anschaulich zu machen. „Die Königssöhne waren schlank und edel, die Königstöchter zart und liebreizend; die Königinnen waren entweder mild und hatten dann blonde Haare und ein blaß lilafarbiges Kleid, oder sie waren stolz, und dann hatten sie schwarze Haare und ein rotes Kleid." Die Szenen wurden mit Vorliebe in romantische Ritterburgen oder in den Schatten hundertjähriger Eichen verlegt, aber selbst den nackten Figuren der Frauen fehlten die modernen Schmachtlocken nicht. Man strebte in der Durchschnittskunst nach opernhafter, sanfter Rührung. „Der Grundzug des Lebens war schwärmende Behaglichkeit mit einigen Anläufen, bedeutend und feierlich zu sein."

Neben der idealistischen Strömung ging aber in der bildenden Kunst dieses Zeitgeschlechtes auch eine realistische einher. Maler wie Dichter traten auf, die der geschichtlichen Helden, der großen dramatischen Unglücksfälle, des iphigenienhaften Ausdrucks überdrüssig geworden waren und das Leben schlicht und warm darstellen wollten. Dies taten von den Dichtern die in Süddeutschland heimischen Autoren: Jeremias Gotthelf, Josef Rank, Melchior Meyr, Berthold Auerbach, und von den Malern Karl Spitzweg, Heinrich Bürkel, Hermann Kaufmann, Eduard Meyerheim mit seinen zahlreichen Genrebildern (Der Schützenkönig, Die Strickstunde bei der Großmutter) und Vautier (Die Tanzpause, Der Brautwerber). Vautiers Bilder waren die Seitenstücke zu Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten: „Die Gestalten trugen innerlich und äußerlich den Sonntagsrock, waren reingewaschen an Leib und Seele; die Bauernburschen sahen aus wie verkleidete junge Goethe, die Dirnen wie Geheimratstöchter auf dem Kostümball." Man kann Vautiers und Auerbachs Kunst nicht gerade unecht nennen, aber auf ihre Wirklichkeitstreue darf man nicht allzu genau prüfen. Wie die Dichter

(Bodenstedt, Kinkel, Putlitz, Heyse, Roquette) flüchteten auch die bildenden Künstler dieser Generation in der Mehrzahl vor der schweren, düstern, schrecklichen Seite des Lebens.

Doch ragten über die weitverbreiteten, allgemein gültigen Kunstanschauungen vereinzelte große künstlerische Individualitäten hinweg, so vor allem Ludwig Richter (1803 bis 1884). Er wandte sich, nachdem er sich vergeblich in italienischen Naturstudien und in großen Kompositionen versucht hatte, ganz der deutschen Heimat zu. „Jetzt empfand ich das Glück, täglich frisch aus der Quelle schöpfen zu können. Jetzt wurde mir alles, auch das Geringste und Alltäglichste, ein interessanter Gegenstand malerischer Beobachtung." Ludwig Richter ward heimisch in der Kinderstube, wo er den Vogel im Käfig, den Hund und die Katze, die Kinder mit ihrem Spielzeug, den Kachelofen im trauten Stübchen abbildete; Haus, Hof, Feld und Busch, jedes Pflänzchen und jeder Zaun war ihm draußen in der Natur wohl vertraut und ward in glücklicher Einseitigkeit von ihm nachgebildet. Von Dichtern ähnelten ihm namentlich Hebel, Groth und Stifter.

Alfred Rethel dagegen (Der Mönch am Sarg Kaiser Heinrichs des Vierten, Die Predigt des Bonifazius, Der Hannibalszug, Die Totentanzbilder, Die Fresken aus dem Leben Kaiser Karls des Großen im Aachener Rathaussaal) liebte das Scharfumrissene, die starken Gegensätze; er drängte nach dem leidenschaftlich Bewegten, nach dem Grausigen und Kühnen; seine Kunst vereinte Formenadel und Charakteristik. Was Hebbel unter den Dichtern, war Rethel unter den Malern. Rethel war ein Künstler von monumentalem Zug; in diesem, von seinen Zeitgenossen verkannten Meister erblicken wir heute einen der Gipfel deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts. „An ihm war alles groß und geschichtlich und doch schlicht, voll gesunder und naiver Herbe, unangesteckt von jenem Zuge des Gesehenseinwollens, den die Franzosen und das Theater in unserer Kunst eingeführt haben."

Die Schönheit der neu erstandenen Romantik erblühte in den Werken des letzten und liebenswürdigsten Romantikers, in Moritz von Schwind (Ritter Kurts Brautfahrt, Aschenbrödel 1855, Heilige Elisabet 1854, Sieben Raben 1858, Schöne Melusine 1870). Sein Stoffgebiet waren die Märchen, Legenden und Volkslieder. In seinen Bildern, in der reigenhaften Verschlingung von Linien und Bewegungen, lag etwas Musikalisches. Seine Kunstweise war heiter und zart, von jugendlicher Frische und beseligender Harmonie. Deutschen Wald und deutsche Burgen, deutsche Sagen und deutschen Humor hat von den Malern niemand hinreißender als Moritz von Schwind dargestellt; seine Kunstweise war in vieler Beziehung mit der Gottfried Kellers zu vergleichen.

Die Vornehmheit des Stils, die Schönheit der Einzelfigur, die elegante Weichheit mit Sinnlichkeit gemischt, die „erziehungsvolle" Haltung der Gestalten lassen in Anselm Feuerbach (Gastmahl des Plato, Iphigenie auf Tauris, Medea) einen Geistesverwandten von Paul Heyse erkennen. Wilhelm Kaulbachs Hauptwerke (Hunnenschlacht, Zerstörung Jerusalems, Kreuzfahrer, Zeitalter der Reformation, Peter Arbues) griffen die Ideen und die Kompositionsweise von Cornelius auf, setzen sie aber in gefällige Manieriertheit und opernhafte Schaustellung um; Kaulbachs Historien entsprachen etwa Wilhelm Jordans Nibelungen, Hermann Linggs

Völkerwanderung oder Felix Dahns Kampf um Rom, einem Werk, das ebenfalls in der Stimmung der fünfziger Jahre wurzelte. „Wilhelm Kaulbach war der große Inszenierer, der nicht das Drama selbst dichtete, sondern es nur auf die Bühne brachte."

Der letzte und größte Maler dieser Generation war Adolf Menzel (Tafelrunde Friedrichs des Großen, Flötenkonzert, Eisenwalzwerk). Seine Stärke lag mehr nach der Seite der Charakteristik als der Farbe. Menzel war ein Künstler, der schon den Übergang zur folgenden Generation zeigte. In dem Gemälde Das Eisenwalzwerk 1872 nahm Menzel sogar die soziale Kunstauffassung der fünften Generation vorweg, ebenso wie er in einzelnen kleinen Bildern die Freilichtmalerei vorausgenommen hat. Menzel hat etwas Wissenschaftliches an sich. Was Mommsen und Virchow als Gelehrte waren, war Menzel als Maler. „Grenzen waren dem Sehen und Fühlen dieses Realisten gezogen, schien er innerhalb seines Kreises auch ohne Grenzen." Sein Schaffen war hell, bewußt, klar, scharfäugig, wissenschaftlich kühl, unveränderlich das gleiche am Anfang wie am Ende. Ihm fehlte das Dichterische; das Einzelwerk von ihm sagte oft nichts von seiner Größe. „Die Vielseitigkeit und der ungeheure Umfang machte erst den wirklichen Wert seiner Arbeit aus." Ein Erzieher zum schärferen Naturerfassen war Menzel gerade durch seine Nüchternheit: er half die literarische Richtung der bildenden Kunst überwinden und sich wieder rein zeichnerischer und malerischer Darstellungsmittel erfreuen. Suchen wir nun die Kennzeichen des Kunstzeitalters im Leben und Schaffen der einzelnen Dichter selbst.

Die Vorläufer der dritten Generation

Mosen Grün Feuchtersleben Strachwitz Spitta

Beträchtlich war die Zahl der Poeten, die schon sehr früh als Vorläufer der dritten Generation auftraten. In der Mitte zwischen dem zweiten und dritten Zeitgeschlechte stand Julius Mosen.

Ein Sohn des sächsischen Vogtlandes, wurde Mosen 1803 im weltabgeschiedenen Marieney geboren. Er besuchte das Gymnasium in Plauen und die Universität in Jena. Während eines einjährigen Aufenthaltes in Italien empfing Mosen die Anregungen zu seinen bedeutendsten Werken (Ritter Wahn, Cola Rienzi, Der Kongreß von Verona). Mosen lebte dann als Jurist in Leipzig und ließ sich 1834 als Rechtsanwalt in Dresden nieder. Während der Dresdner Zeit entstanden besonders Dramen. 1844 übersiedelte Mosen nach Oldenburg, wo er als Dramaturg an dem dortigen Hoftheater mit Geschmack und Erfolg tätig war. Doch schon 1846 begann die furchtbare zwanzigjährige rheumatische Krankheit, die ihn fortgesetzt ans Lager fesselte. Er starb 1867 in Oldenburg.

Mosen schrieb episch-philosophiche Dichtungen, die durch ihre stark allegorischen Bestandteile schwer verständlich waren. Die Form ist die einer willkürlich abgeänderten Terzine, deren Mittelzeile reimlos ist. Am bedeutendsten: Das Lied vom Ritter Wahn 1831 und Ahasver 1838. Ferner schrieb Mosen zahlreiche Gedichte: Andreas Hofer (Zu Mantua in Banden), Die letzten Zehn vom vierten Regiment (In Warschau schwuren tausend auf den Knien), Der Trompeter an der Katzbach (Von Wunden ganz bedecket, der Trompeter sterbend ruht) sowie Dramen in fünffüßigen Jamben: Kaiser Otto der

Dritte, Cola Rienzi, Herzog Bernhard (1842), Der Sohn des Fürsten (1842) und Romane, unter denen Der Kongreß von Verona der bedeutendste war.

Inhalt des Ritters Wahn: Ein stolzer, reisiger Held, der Ritter Wahn, überwindet Riesen und endlich sogar den Tod, er trachtet nach Unsterblichkeit, sehnt sich aber, als er im Himmel ist, nach der Erde zurück und stirbt. Der Stoff ist einer alten italienischen Sage entnommen.

Inhalt des Ahasver: Der Jude Ahasver in Jerusalem tötet seine Kinder, um sie vor Sklaverei zu retten. Als Christus bei seinem letzten Gang nach Golgatha an ihm vorüberkommt, will er ihm keine Ruhe gönnen. Christus verurteilt ihn zum ruhelosen Wandern, doch gewährt Gott in seiner Barmherzigkeit dem Ahasver drei Fristen: dreimal sollen ihm seine Kinder wiedergegeben werden; ist er auch dann nicht reuig zu Gott zurückgekehrt, so soll er bis ans Ende aller Tage wandern. Dreimal verscherzt Ahasver die Gunst und muß nun bis zum Weltgericht weiter wandern und leiden.

Mosen war in diesen Epen noch Träger des Gedankens vom unendlichen Weltschmerz, der für die zweite Generation so charakteristisch war; die Art der Ausführung aber gehörte schon ganz der dritten Generation an. Mosen stand auch als Dramatiker von rednerischem Glanz auf dem Boden der dritten Generation, der er besonders als Charakter und menschliche Persönlichkeit zuzurechnen ist. Mosen zeigte bereits in seinen ersten lyrischen und novellistischen Erzeugnissen eine Naturseligkeit, einen für Waldesdunkel, Wiesengrün und Bachesrauschen schwärmenden Sinn und ein ästhetisches Element, das ihn merklich von den politisch aufgeregten Dichtern der vorigen Generation unterschied.

Den Östreicher Anastasius Grün zu den politischen Lyrikern der zweiten Generation zu zählen, wie dies vielfach geschehen ist, hieße seine Eigenart völlig verkennen. Grün war allerdings einer der frühesten und freiesten politischen Dichter in Östreich vor der Revolution und ist niemals von diesen Anschauungen zurückgetreten; er hat mit Mut und kraftvoller Überzeugung in seinen Liedern die Wünsche, Hoffnungen und Sorgen ausgesprochen, die den Vaterlandsfreund im damaligen Östreich erfüllten, aber die Politik war ihm niemals Parteisache, sondern stets Herzenssache, er verlor niemals Maß und Ruhe und war als Poet ebenso der mittelalterlichen Romantik zugetan, wie er als Mensch und Charakter für die Aufgaben seiner Zeit einen offenen Sinn bewahrte. Auch Grün bildet ein Glied in der Verbindung zweier Generationen. Was ihn am schönsten schmückt, das ist die Lauterkeit, Menschenfreundlichkeit und Begeisterungsfähigkeit seines Wesens, sowie die Liebe zu Deutschöstreich, insbesondere zu den östreichischen Alpenländern. Grün hat nur wenig geschrieben, er besaß überhaupt kein gestaltenschaffendes Talent und war auch im romanzenartigen Gedicht mehr Schilderer als Erzähler, im lyrischen Gedicht aber mehr kühner Bild- und Gleichniserfinder als Dichter der Empfindung, mehr prachtvoll begeisterter Redner als lyrischer Künstler. Grün liebte blendende Gegensätze, stark übertreibende Ausdrücke, blumige Worte. Diese standen zwar nicht im Widerspruch mit dem Inhalt, denn Grün war überall wahr und echt, aber sie deuteten auf ein Überwiegen der Reflexion in seiner Poesie.

Anton Alexander Graf Auersperg, geboren 1806 zu Laibach, entstammte einem vornehmen östreichischen Adelsgeschlecht, dem der stolze Herrensitz Thurn am Hart in Krain gehörte. Unter dem Namen Anastasius Grün veröffentlichte er 1830 den östreichischen Romanzenkreis Der letzte Ritter, worin er Kaiser Max in liebenswürdiger, blumenreicher Sprache verherrlichte. Dann folgten, ohne Verfassernamen im Ausland erscheinend, 1831 die

Spaziergänge eines Wiener Poeten, die in furchtloser Weise die Metternichsche Politik angriffen. Man entdeckte bald, wer der Verfasser war, doch wagte man nicht, dem gesellschaftlich so hoch gestellten Dichter etwas anzuhaben. Grün wurde 1848 nach Frankfurt zum deutschen Parlament entsandt, doch schied er bald wieder aus. Der Graf, der niemals seinen liberalen Anschauungen untreu wurde, hat später auch im östreichischen Herrenhaus und im Krainer Landtag eine bedeutende politische Tätigkeit entfaltet. Mutig trat er im Landtag gegen die Slovenen und gegen die Ultramontanen für deutsches Volkstum und Freiheit des Geistes auf. Diese Tätigkeit ehrt Anastasius Grün besonders hoch. Siebzigjährig starb er in Graz 1876.

Epische Werke von loser Form: Der letzte Ritter, Romanzenzyklus 1830 (im Nibelungenversmaß), Nibelungen im Frack 1843 (eine komische Erzählung von einem 1731 verstorbenen Herzog von Merseburg, der eine große Vorliebe für die Baßgeige besaß), Der Pfaff vom Kahlenberg 1850 (ein ländliches Gedicht).

Politische Dichtungen. Spaziergänge eines Wiener Poeten 1831. Schutt 1835 (Grüns bedeutendste Dichtung. Grundgedanke: Der Schutt der Vergangenheit düngt die Saat der Zukunft, deren Anbruch vom Dichter mit den glühendsten Farben geschildert wird).

Gedichte 1837. Darunter: Der letzte Dichter. Das Blatt im Buche. Baumpredigt. Der Ring. Botenart.

Neben Grün darf auch ein anderer östreichischer Dichter von bescheidener Bedeutung, Freiherr Ernst von Feuchtersleben (1806 bis 1849) zu den Vorboten der neuen Generation gezählt werden. Er war von Beruf Arzt. Sein Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde war lange Zeit in Deutschland und England Grundlage des Unterrichts auf diesem Wissensgebiet. Man hat Feuchtersleben und sein Streben oft verkannt. Er paßte noch weniger als Mosen in die herrschende Literatur der dreißiger Jahre. „Man wird zu allem geboren, warum nicht auch zum Rein-Menschlichen? Gewiß, es gibt geborene Menschen, wie es geborene Poeten gibt.“ Dies Wort, das auch Hebbel zum Ausgangspunkt seiner Biographie Feuchterslebens genommen hat, charakterisiert den Mann. 1838 erschien von ihm das kleine Buch: Zur Diätetik der Seele, das seitdem oft aufgelegt worden ist. Die Diätetik ist ein volkstümlich philosophisches Buch von gesunden Grundsätzen; sie lehrt, daß die Gesundheit des Körpers auf der Kraft, Ruhe, Festigkeit und Klarheit der Seele beruhe und durch die Stärkung der Willenskraft und der geistigen Tätigkeit erhalten und wieder hergestellt werden könne. Sein Lied: Es ist bestimmt in Gottes Rat gehört zu den schönsten deutschen Grabliedern. Die Gedichte 1836 zeichneten sich durch einen herben, persönlichen Ton vor vielen gleichzeitigen Erscheinungen aus.

Gleichzeitig mit den leidenschaftlich anklagenden Liedern Freiligraths und Herweghs ertönten auch kampfeslustige Lieder aus dem konservativen Lager. Der bedeutendste in dieser Gruppe war Graf Moritz Strachwitz, geboren 1822 in Peterwitz in Schlesien. Nach Beendigung seiner Studien in Breslau und Berlin widmete er sich, auf seinen Gütern lebend, der Poesie, darauf reiste Strachwitz nach Italien. Auf der Rückreise überraschte den fünfundzwanzigjährigen Jüngling, der wie ein ritterlicher St. Georg der revolutionären Dichtung entgegengetreten war, in Wien der Tod 1847. Strachwitzens lyrische und epische Schöpfungen in den Liedern eines Erwachenden 1842 und den Neuen Gedichten 1848 waren kühn und frei, voll Schwung und technisch von hoher Vollendung der Form. Als einer der ersten forderte Strachwitz die Kunst wieder für die Kunst zurück, und gleichsam aus aufgeregten politischen Träumen erwachend, grüßte er in süßem Schauder aufs neue die Romantik. Leider starb

er zu früh, als daß die Keime seines Talentes zur Entfaltung hätten kommen können. Von seinen Gedichten sind zu nennen: Germania (Land des Rechtes, Land des Lichtes, Land des Schwertes und Gedichtes), Ein Wasserfall, An die Romantik, Ein Wort für die Kunst, Wie gerne Dir zu Füßen, ferner die Balladen: Das Herz von Douglas, Pharao, Hie Welf.

Das aus trockener Rationalistenweisheit wieder erwachende religiöse Gemütsleben des deutschen Volkes fand seinen frühesten Sänger in Philipp Spitta aus Hannover (1801 bis 1859). Er war ursprünglich zum Uhrmacher bestimmt, dann studierte er Theologie. Mit Entschiedenheit wendete er sich vom nüchternen Rationalismus ab und gab in seinen Liedern, die zahlreich in deutsch-evangelische Gesang- und Andachtsbücher übergegangen sind, der Form und Stimmung des christlichen Lebens schönen Ausdruck. Psalter und Harfe, eine Sammlung von 114 christlichen Liedern, erschien in seinem ersten Teil 1833. Der zweite Teil, fünf Jahre später, war schwächer und kirchlich-lehrhafter. Von den Liedern aus Psalter und Harfe seien angeführt: Es zieht ein stiller Engel durch dieses Erdenland; Der Mensch hat bange Stunden; Klage nicht, betrübtes Kind. Der ungekünstelte Geist der Lieder, ihre melodische Sprache, ihre gesunde kindliche Frömmigkeit, die so ganz dem kritisch zweifelnden Wesen der zweiten Generation widersprach, lassen Spitta in den dreißiger Jahren als einen der Vorboten der dritten Generation erscheinen.

Die Jahre 1840 bis 1850, die von der politischen Dichtung so stark durchströmt wurden, verraten doch in Wahrheit eine Abkehr von der jungdeutschen Poesie. Die allgemeine Richtung der Literatur dieser Zeit läßt sich mit dem Schlagwort bezeichnen: Rückkehr zur reinen Kunst. Diese Rückkehr vollzieht sich in den Gedichten von Herwegh, Dingelstedt, Grün, Strachwitz mit ihrer sorgfältig gefeilten Sprache, ihrer prachtvollen Rhythmik und Reimtechnik, in Hinsicht auf die Form, in den Werken Geibels, Halms, Stifters und Auerbachs in Hinsicht auf den Inhalt.

Die Pfadfinder

Geibel

Die künstlerische Art, wie Geibel 1840 auftrat, das Leben freudig bejahend, kennzeichnete ihn als den ersten vollreifen Dichter der Frühzeit einer neuen Generation. Geibel vermied die revolutionär-politische Zweckdichtung und war nur bemüht, weiche und schöne Verse zu schreiben, in denen er Liebe und Frühling besang. Ein großer Dichter war er nicht, sondern ein hochgebildeter formaler Künstler, der Eindrücke von überallher empfing und benutzte. „Seine Gedichte sind fleißveredelte Erzeugnisse eines beharrlichen Künstlers." Wenn er trotzdem ein pfadfindendes Talent genannt werden muß, so verdankte er dies Bestrebungen, die in einer anderen Zeit durchaus nicht als bahnbrechend anzusehen wären, nämlich der ruhigen Schönheit seiner Verse, der frauenhaften Milde und dem selbstbewußten Priestertum in seiner Dichtung, während noch rings Politik und Tendenz mit falschem Geistreichtun die begabtesten Dichter der älteren Generation im Banne hielt.

Jugend und Wanderjahre. Geibels Vater, ein reformierter Pastor aus Hessen, war ein Mann von großer Beredsamkeit und dichterischem Talent; die Mutter stammte aus einer französischen Emigrantenfamilie. Emanuel Geibel wurde 1815 in Lübeck geboren. Auf dem Katharineum waren die späteren Historiker Curtius und Wattenbach seine Schulkameraden. Die Liebe zu Cäcilie Wattenbach war von großem Einfluß auf Emanuels Jugendgedichte. In Bonn 1835 studierte der junge Dichter klassische Philologie, in Berlin 1836 setzte er diese Studien fort. Einige Gedichte Geibels hatte Chamisso schon früher im Musenalmanach veröffentlicht; in Berlin lernte Geibel Schack und Kugler kennen und verkehrte im Tunnel mit Eichendorff, Gaudy, W. Alexis u. a. Als sein Freund Ernst Curtius im Jahr 1838 eine Erzieherstelle in Athen angetreten hatte, folgte ihm Geibel nach, wurde Erzieher im Hause des Fürsten Katakazi, der Gesandter in Athen war, und verbrachte gemeinsam mit Curtius eine glückliche Zeit auf Paros und Naxos während einer Inselreise im ägäischen Meere. Dann kehrte Geibel nach Lübeck zurück (1840), sammelte seine Gedichte und gab sie heraus. Seine Enttäuschung war schmerzlich, als sie in der politischen Aufregung dieses Jahres (Friedrich Wilhelms des Vierten Thronbesteigung) zunächst unbemerkt vorübergingen. Ein Amt anzunehmen, sich zu binden, schien ihm unmöglich. Die Beziehungen zu Cäcilie Wattenbach lockerten sich. Geibel verbrachte ein glückliches Jahr auf der Escheburg bei Kassel, dem Schlosse des Freiherrn v. d. Malsburg. Hier war Geibel mit Übersetzungen der spanischen Volkslieder und Romanzen beschäftigt. In den folgenden zwei Jahren begann Geibels Ruhm zu wachsen, besonders nachdem F. Kugler für die Gedichte eingetreten war. 1842 verlieh ihm König Friedrich Wilhelm der Vierte durch Vermittlung von Rumohr und Radowitz eine Pension von 300 Talern. Mit Freiligrath, der ebenfalls eine solche Pension erhalten hatte, lebte Geibel in St. Goar am Rhein, war dann in Weinsberg bei Kerner, verbrachte einen Winter in Stuttgart und setzte dieses ungebundene Wanderleben, das er durch häufigen Aufenthalt in seiner Heimat unterbrach, bis 1852 fort. Zu Freunden wie Curtius, Freiligrath, Graf Strachwitz, Fürst Carolath, Franz Kugler, Heyse, Mendelssohn und vielen anderen hatte er Beziehungen gewonnen. Der dichterische Ertrag dieser Zeit sind die Juniuslieder 1848.

Münchner Zeit. Im Jahr 1852 wurde Geibel unerwartet durch König Max den Zweiten nach München als Professor für Literatur und Metrik berufen. An äußeren Auszeichnungen fehlte es ihm nicht (persönlicher Adel, Maximiliansorden). Geibel verheiratete sich mit Ada Trummer, die in vielen seiner Lieder wiederkehrt. Im Sommer lebte Geibel in Lübeck und war nur im Winter in München. Geibel war der bedeutendste unter den nach München Berufenen und der Mittelpunkt der Symposien des Königs. Auch in der Versammlung der Krokodile entschied er unbedingt. Im Jahr 1855 starb Ada. Geibel fühlte sich nach dem frühen Tod seines Weibes in München nicht mehr glücklich; wie die anderen Berufenen litt auch er unter den Anfeindungen der Einheimischen; außerdem konnte er das Münchner Klima nicht vertragen. So sehnte er sich weg. In dieser späteren Münchener Zeit, in der er sehr zurückgezogen lebte, beschäftigte sich Geibel viel mit der spanischen und französischen Lyrik sowie mit seinen dramatischen Plänen. Es entstanden in diesem Zeitabschnitt: Neue Gedichte (1856), Gedichte und Gedenkblätter (1864) und das Drama Sophonisbe.

Lübecker Zeit. Als König Max 1864 starb, stellten sich zu dessen Sohne, König Ludwig dem Zweiten, keine näheren Beziehungen ein. Geibel hatte mit warmem Interesse die Entwicklung der deutschen Einheit bis zur Gründung des norddeutschen Bundes verfolgt, und als König Wilhelm 1868 Geibels Vaterstadt Lübeck besuchte, begrüßte ihn der Dichter mit einem Lied, das den Wunsch enthielt: „Daß noch dereinst Dein Aug' es sieht, wie übers Reich ununterbrochen vom Fels zum Meer Dein Adler zieht." Diese Worte, eine Vorherrschaft Preußens von der See bis zu den Alpen andeutend, wurden in München als eine Beleidigung für die Selbständigkeit Bayerns aufgefaßt. Geibels bayrische Pension wurde gesperrt, Geibel verzichtete sofort gänzlich darauf und kehrte in seine Vaterstadt Lübeck zurück. Der König von Preußen aber entschädigte ihn durch eine Pension von 1000 Talern. 1869 erhielt Geibel für Sophonisbe den Schillerpreis, 1870 durchlebte er mit Begeisterung den ruhmvollen Krieg, der die Erfüllung all seiner deutschen Hoffnungen brachte. Geibels letzte Jahre waren noch stiller als die früheren Lübecker Jahre, sein Siechtum schloß ihn von der Welt ab. Er

alterte früh, sammelte seine Werke und starb 1884, noch im Tode hochgeehrt. In der Lübecker Zeit erschienen: Heroldsrufe 1871, Spätherbstblätter 1877.

Gedichte 1840. Darin: Zigeunerleben; Rothenburg; Der Zigeunerbube in Norden; Der Mai ist gekommen, die Bäume schlagen aus; Es rauscht das rote Laub zu meinen Füßen; Sie redeten ihr zu: er liebt Dich nicht; Der schnellste Reiter ist der Tod; Türmerlied; Wenn sich zwei Herzen scheiden; Wo still ein Herz in Liebe glüht, o rühret, rühret nicht daran; Von des Kaisers Bart; Sanssouci.

Zeitstimmen 1841. Darin: Und dräut der Winter noch so sehr; An Georg Herwegh; Gesicht im Walde; An den König von Preußen.

Zwölf Sonette für Schleswig-Holstein 1846.

Juniuslieder 1848. Darin: Neue Liebe; Gebet; Heimkehr; Die Nacht ist lau, die Schwäne kreisen; Protestlieder für Schleswig-Holstein; Der Troubadour; Des Deutschritters Ave; Der reiche Mann von Köln.

Neue Gedichte (1856). Darin: Der Mythus vom Dampf; Gudruns Klage; Volkers Nachtgesang; Der Tod des Tiberius; Der Bildhauer des Hadrian; Tagebuchblätter an Ada.

Gedichte und Gedenkblätter (1864). Darin: Omar; Bothwell; Die Lachswehr.

Heroldsrufe 1871. Darin: Wann, o wann; Das Lied von Düppel; An König Wilhelm; Kriegslied (Empor mein Volk, das Schwert zur Hand); Deutsche Siege; Am 3. September (Nun laßt die Glocken von Turm zu Turm); Der Ulan; An Deutschland (Nun wirf hinweg den Witwenschleier).

Spätherbstblätter 1877.

Tragödien: Brunhild (1857); Sophonisbe (1868).

Lustspiele: Meister Andrea (1855); Echtes Gold wird klar im Feuer (1882).

Übersetzungen: Klassisches Liederbuch (mit E. Curtius); Spanisches Liederbuch (mit Heyse); Fünf Bücher französischer Lyrik (mit Leuthold); Romanzen der Spanier und Portugiesen (mit Schack).

Die ersten Gedichte Geibels sind die berühmtesten geworden, haben aber die Anerkennung seiner späteren, bedeutenderen Gedichte vielfach gehindert und ihrem Verfasser den Namen eines Dichters für Backfische eingetragen. Im ganzen ist dieses Urteil ungerecht und töricht. Die ersten Gedichte waren die schwächsten, die er geschrieben hat; geschichtlich genommen, haben sie jedoch die große Bedeutung, daß sie alles zusammenfassen, was seit einem Menschenalter an lyrischen Dichtungen Beifall errungen hatte. So finden wir Anklänge an Eichendorff, Uhland, Platen, Lenau, Heine, Freiligrath, Rückert und Anastasius Grün. Die so verschiedenen Einflüsse wurden allein von der ebenmäßigen Form und dem warmen Gefühl zusammengehalten. Der Charakter der ersten Gedichte ist im allgemeinen melancholisch; auf das wirkliche Leben wird kein Bezug genommen, das Kraftvolle und Eigenartige fehlt. Schönheit um jeden Preis, auch um den der Wahrheit, ist sein Ziel. Geibel trat aber auch der unheiligen Spötterei Heines entgegen und traf mit seinen stillen, sanften Liedern den Geschmack des Durchschnitts der jüngeren Generation ganz genau. In der langen poetischen Wanderzeit Geibels entstanden die Juniuslieder 1848, so genannt, im Gegensatz zu den im Mai des Lebens entstandenen ersten Gedichten. Die Juniuslieder sind stilvoller und selbständiger als diese. Sie zeigen eine schöne edle Beredsamkeit, einen lieblichen Wohllaut; aber erst in den Neuen Gedichten 1856 entfaltete sich Geibel zu wirklicher Bedeutung. Nun endlich war das Tändelnde, das Spielen mit kleinen Blumen und kleinen Gefühlen abgetan. Vielfach sprach sich wahres Gefühl wie in dem schönen Liederkreis an Ada aus. Persönliche Lebensschicksale hatten den Dichter gereift, und er hatte sich durch sie zu neuem Frieden durchgerungen. Bemerkenswert für des Dichters aufsteigende Kraft war auch die Anzahl episch-lyrischer Gedichte mit sinnbildlicher Bedeutung, die das Schönste

sind, was Geibel überhaupt hervorgebracht hat, wie Der Tod des Tiberius (ein bedeutsames Bild des sinkenden Römertums und des frischen Germanentums), Der Bildhauer des Hadrian (Schmerz eines Künstlers, als Epigone geboren zu sein), ferner Omar, Der Mythus vom Dampf u. a. Von geringerer Bedeutung sind die folgenden Sammlungen: Gedichte und Gedenkblätter, sowie Spätherbstblätter.

Geibel hatte ein feines Gefühl für die Form; seine Verse und Reime sind fast überall einwandfrei. In dieser Hinsicht knüpfte er wieder an Platen an, dessen Dichtungen unter den vielen Prosawerken, den Romanen und Dramen der Jahre 1830 bis 1840 fast vergessen waren. Geibel hat zwar keine neue metrische Kunstbehandlung geschaffen wie Heine, aber er hat das Verdienst, daß fast alle späteren Lyriker von ihm formschöne Verse streng nach der Regel bauen lernten. So ist Geibel im Technischen unbedingt der wichtigste Pfadfinder seiner Generation gewesen.

Was den poetischen Gehalt seiner Gedichte betrifft, so war Geibel selten rein lyrisch, sondern in den meisten Liedern reflektierend oder rednerisch. Er war kein Dichter der unmittelbaren Anschauung, sondern der Erinnerung und Betrachtung. Mit Platenscher Klarheit und einem gewissen romantischen Schimmer paart sich bei Geibel eine elegante Form. Überall fühlt man den sicheren Kunstgeschmack, den vornehm denkenden Geist, den ernsten und reinen Charakter, der allmählich zu einer schönen Abklärung seiner selbst gelangte. Gänzlich fremd stand Geibel der Philosophie und der Geschichte gegenüber, auch eine umfassende Weltanschauung besaß er nicht. Christliche Frömmigkeit war dem Dichter eigen, aber nicht im Sinn der kirchlichen Rechtgläubigkeit.

Auf einem Gebiet erlangte Geibel bleibende Bedeutung, auf dem der patriotischen Lyrik. Hier hatte der Dichter etwas vom Seher an sich. Von 1840 bis 1871 hat er die Schicksale des deutschen Volkes begleitet und ist der treue, liedgewaltige Herold der deutschen Einheit geworden. Seine Heroldrufe sind bald klagend, bald mahnend, bald zornig. In diesen Gedichten ist alles zusammengefaßt, was in der Politik an Schmerz und Sehnsucht Deutschland drei Jahrzehnte bewegt hat.

Daß die lyrische Dichtung, auch die patriotische, ein Menschenleben nicht auszufüllen vermag, dies Lyrikerschicksal erlebte auch Geibel. Bei der Sehnsucht nach größeren Kompositionen warf er den Blick auf das Drama. Hatte doch selbst Uhland sich lange mit Entwürfen zu Dramen getragen und zwei dieser Entwürfe vollendet. Nun war Geibels dramatisches Talent zwar größer als das Uhlands, aber ein lebensfähiges großes Drama ist auch ihm nicht geglückt. Höchst sorgfältig war alles Technische gearbeitet. Geibels Vorliebe für die Geschlossenheit der Handlung ging soweit, daß er das französische Trauerspiel Racines bewunderte. Das beste Stück Geibels ist Sophonisbe. Die tragische Heldin des Stücks ist jene edle Karthagerin des dritten punischen Krieges, die den Feind ihres Vaterlands liebt und an diesem Zwiespalt zu Grunde geht.

Im allgemeinen drang Geibel in der Kunstbehandlung auf gleichmäßige Schönheit, Ruhe, Tendenzlosigkeit und Lauterkeit, sowie auf die Vereinigung von Klarheit und Romantik. In der Lyrik brachte Geibel nach der überwiegend verslosen Dichtung der zweiten Generation den reinen, flüssigen Vers zu Ehren, schuf

eine elegante verfeinerte Dichtersprache, erwärmte das Gemüt mit edlem Ernst und lehrte gefallen, ohne Leidenschaftliches und Tiefes zu berühren. Man darf sich Geibel als Persönlichkeit keineswegs als weichlich oder sentimental vorstellen; eher hatte er in seiner äußern Erscheinung etwas Haudegenmäßiges und Landsknechtartiges; sein Wesen war frisch und derb, wenn auch stets von hohem Selbstbewußtsein erfüllt.

Halm

Wie Geibel auf dem Gebiet der Lyrik, so erschloß Halm fast gleichzeitig auf dem des Dramas neue Bahnen. Während noch die politische und feuilletonistische Dichtung der Jungdeutschen in voller Blüte stand, kündigte sich 1835 in Halms Griseldis der neue Kunstgeschmack der dritten Generation leise an, ausgeprägt aber war ihr Charakter erst 1842 in dem Sohn der Wildnis. Keine Kritik, keine literarische Fehde bahnte der Dramatik Halms den Weg; sie siegte einfach durch die Schwäche der Gegner, weil man müde geworden war der geistreich erklügelten Abenteurer- und Gesellschaftsstücke Gutzkows und Laubes. Halm brachte, und zwar stärker als Geibel, die Romantik ins Drama. Lange Zeit stand Halm vereinzelt, als aber nach 1850 die Neuromantik in die Epik ihren Einzug hielt, da fand sie in Halm ein bereits abgeschlossenes, glänzendes Talent vor, das jetzt den Gipfel des Ruhmes leicht erstieg und für lange Dauer behauptete.

Eligius Freiherr von Münch wurde 1806 als Sohn eines hochgestellten östreichischen Beamten in Krakau geboren. Sein Leben lag, äußerlich betrachtet, im vollen Sonnenglanz des Glücks. Er stammte aus einer vornehmen und begüterten Familie, konnte als Zwanzigjähriger das Mädchen, das er liebte, heiraten, stieg in der Verwaltungslaufbahn von Stufe zu Stufe, errang die Gunst der Frauen, ward einer der gefeiertsten Dramatiker, dessen Stücke die größten Erträgnisse abwarfen. Halm stellte an äußeren Erfolgen Grillparzer wie Hebbel bei seinen Lebzeiten weit in Schatten. 1840 ward er Regierungsrat, 1845 erhielt er dank seiner adligen Abkunft und seiner Verbindungen die Stelle des Leiters der großen Wiener Hofbibliothek, um die sich auch Grillparzer beworben hatte, der diese Zurücksetzung nie hat verwinden können (noch als Greis schrieb Grillparzer nach Halms Tod die Worte nieder: „Du bist mir in allen Beförderungen zuvorgekommen, Selbst im Tod, den ich für mich in Anspruch genommen"). 1847 wurde Münch Mitglied der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, 1861 Mitglied des östreichischen Herrenhauses, 1867 erreichte er endlich ein Ziel, nach dem er längst schon gestrebt hatte, Generalintendant der Hoftheater zu werden, verdrängte Laube von seinem Posten als artistischer Direktor, erlebte aber einen Niedergang der Theater, trat 1870 von seinen Ämtern zurück und starb 1871. Dies glänzende Leben hat aber innerlich eine trübe Kehrseite. Seine Frau wurde nach wenigen Jahren gelähmt, jahrzehntelang litt er unter diesem häuslichen Elend, doch seine Frau starb nicht; sie stand zwischen ihrem Gatten und der Tragödin Julie Rettich, die Halm als seine Muse verehrte (sie gab seiner Dichtung, so behauptete er, Öl und Flamme, während er nur den Lampendocht bereit stellte). Bei seinem berühmtesten Werk, dem Fechter von Ravenna, mußte Münch es erleben, daß ihm ein Narr den Ruhm der Verfasserschaft streitig machte. Gleich Grillparzer und Stifter vereinsamte er früh, war Zweifel, Melancholie und Menschenhaß hingegeben, reizbar, von Kränklichkeit heimgesucht, und selbst als Poet nicht glücklich zu preisen, da ihm das Schaffen keine innere Notwendigkeit war, kein Selbstbefreien, sondern ein künstliches Bilden nach den Gesichtspunkten von Effekt und äußerlicher Anerkennung.

Dramen: Griseldis 1835, Der Adept 1836, Ein Sohn der Wildnis 1842, Der Fechter von Ravenna 1854, Iphigenie in Delphi 1856, Wildfeuer 1863, Begum Sumro 1863.
Novellen: Die Marzipanliese, Das Haus an der Veronabrücke, Die Freundinnen, Das Auge Gottes, Die Marquise von Quercy (unvollendet). Die Novellen erschienen aus Halms Nachlaß 1872.

Münch nannte sich zuerst S. Fidel; 1834 legte er sich nach dem Titel eines heute verschollenen Romans: Reiseabenteuer von Anton Halm wegen des Gleichklangs von Fidel und Friedel (Friedrich) den Namen Friedrich Halm bei. Als Halms erstes Stück Griseldis erschien, schrieb sein Freund und Berater, der gelehrte Benediktiner Enk: Die Griseldis kann, ohne daß ein Wort daran geändert werden müßte, auf jeder Bühne Deutschlands gegeben werden. Das Stück hatte denn auch einen glänzenden Erfolg. Voraussetzung und Handlung des Dramas sind unnatürlich, wenn man sie an der Wirklichkeit mißt; nimmt man das Drama aber als Märchenspiel, so erscheint es erst im richtigen Licht. Es handelt sich um eine frivole Probe, die der hochgeborene, selbstherrliche Percival von Wales mit seiner treuen Gattin Griseldis, einer Köhlerstochter, anstellt, um der Königin Ginevra zu zeigen, wie völlig er sich auf die Engelsgeduld seiner Frau verlassen kann. Griseldis besteht alle Proben, die ihr der Gatte auferlegt und die Königin Ginevra soll, der Wette getreu, vor dem Köhlerkinde die Knie beugen, da bricht in Griseldis die mißhandelte Frauennatur aus: Sie sagt sich von dem Gatten los und kehrt in die heimische Köhlerhütte zurück. Ein Thema, das in jedem Betracht besser für Hebbel als für Halm gepaßt hätte. Die Titelrolle spielte Julie Rettich, eine glänzende Schauspielerin von kalter Leidenschaft, die nicht auf das Gefühl, sondern nur auf den Verstand wirkte. Julie Rettich ward von größtem Einfluß auf Halm, und unentschieden muß es nach Laubes Ansicht bleiben, ob der Dichter die Schuld trug, daß sich die Darstellerin zu ihrer äußerlichen Richtung ausbildete, oder ob umgekehrt ihre Eigenschaften den Dichter beeinflußten. Sein interessantestes Drama war sein zweites Stück Der Adept, das eine Tragödie des Reichtums werden sollte; im Sohne der Wildnis fand sich jene vergoldete Mittelmäßigkeit, jene polierte Schönheit, jene spielerische Anmut, die stets von einer Idee, nie von einem Charakter ausgeht. Das erfolgreichste Drama Halms war der Fechter von Ravenna, an dessen Aufführung sich eine ganze Bühnengeschichte anknüpft. Halm hatte es ohne Verfassernamen beim Burgtheater in Wien eingereicht und auch nach dem großartigen Bühnenerfolg sich nicht als Dichter zu erkennen gegeben. Nach einiger Zeit trat ein gänzlich unbekannter bayrischer Schullehrer, Franz Bacherl aus Pfaffenhofen, mit der Behauptung auf, Laube habe den Fechter von Ravenna aus einem Stück hergerichtet, das er (Bacherl) vor einiger Zeit dem Burgtheater eingereicht habe; ihm gebühre daher der Ruhm und das Honorar. Daraufhin trat Halm als Verfasser hervor; doch der Streit dauerte noch fort, selbst als Bacherl sein wirres, völlig unreifes Drama veröffentlicht hatte. Der Bacherl-Lärm hatte nicht eine Spur von Wahrscheinlichkeit für sich. Bacherl spielte seine Rolle bald aus und endete als Butterhändler in Amerika. Der Stoff zu Halms Fechter von Ravenna stammt aus einem 1851 erschienenen Buch: Abhandlungen aus dem klassischen Altertum.

Der Fechter von Ravenna, Thumelikus, ist der Sohn Hermanns und Thusneldas, den diese nach dem Tod ihres Gatten in der römischen Gefangenschaft geboren hat. Achtzehn Jahre sind seitdem verflossen. Thumelikus ist der Mutter entrissen und als Gladiator in Ravenna erzogen worden. Er ist stumpf gegen seine edle germanische Abkunft, er will durchaus ein Römer sein. Der Kaiser Kaligula befiehlt, daß in einem Kampfspiel Thumelikus, Hermanns Sohn, im Zirkus vor dem römischen Volke kämpfe, während die Mutter Thusnelda, als Germania geschmückt, dem herabwürdigenden Schauspiel zuschauen solle. Thumelikus freut sich auf den Kampf, aber Thusnelda, die ihren und Hermanns Sohn nicht

entehrt sehen will, tötet den entarteten Sohn mit dem Schwerte Hermanns und dann sich selbst.

Von Halms späteren Stücken war Iphigenie in Delphi sprachlich schön, aber langweilig klassisch, Wildfeuer von weichlicher Eleganz; Begum Somru dagegen zeigte Ansätze zum Charakterdrama. Das Bedeutendste von Halm trat erst aus seinem Nachlaß hervor; es waren seine Novellen, von denen Das Haus an der Veronabrücke und Die Marzipanliese Meisterwerke der Erzählungskunst sind.

Von literargeschichtlicher Bedeutung war allein Halms Dramatik. Er war darin in noch weit höherem Grad als Geibel Kulturpoet; er war geschmackvoll, aber zugleich schwächlich, sentimental und gefallsüchtig. Schiller und Grillparzer, leise umhüllt von der Romantik, namentlich aber die in Altöstreich mit Vorliebe gelesenen spanischen Dramatiker, waren auf ihn von Einfluß. Überall war Halm Theatraliker, die Handlungen seiner Stücke flossen nicht aus dem Charakter der Personen, sondern waren saubere Ergebnisse einer wohlerwogenen Berechnung.

•

Die Vollendung der Form, der akademische Aufbau Halmscher Stücke war vielfach maßgebend für andere Dramatiker. An den schön geschmückten Verstandeswerken Halms ließ sich alles äußere Beiwerk leicht absehen. Die Grundzüge der dramatischen Technik Halms sind folgende: Das wichtigste an einem Drama ist die Stoffwahl und die theatralische Form. Der Stoff ist aus der Geschichte zu nehmen, die Handlung muß möglichst wenig Episoden enthalten; es ist notwendig, daß sie einer Hauptszene zudrängt. In dieser Hauptszene liebt es Halm, aus theatralischen Gründen den Helden der Heldin gegenüberzustellen. Alle Personen sprechen bei Halm die nämliche Bühnensprache, sie ist von jambischem Tonfall, klar und von rednerischer Gewähltheit. Die Charakteristik ist Halm weniger wichtig als die Handlung; seine Personen zeigen sich stets nur von einer, nämlich von der für das Theater effektvollsten Seite. Alles Ungestüme und Individuelle umgeht der akademische Dramatiker; auf vornehmer Glätte der Sprache und wohlberechneter Spannung der Handlung liegt das Hauptgewicht.

Diese Art des akademischen Dramas fand denn auch bald ihren theoretischen Ausdruck. Schon Geibel hatte einen Anlauf dazu in einer dramaturgischen Epistel genommen, aber erst Gustav Freytag stellte 1863 das Handwerksmäßige eines regelrechten Dramas in der Technik des Dramas fest. Freytag leitete vornehmlich aus dem Drama der Klassiker ein bestimmtes System von Regeln ab, das von vielen fast als unumstößlich für das dramatische Schaffen betrachtet wurde. Jedes Drama, lehrte Freytag, steigt entweder im „Spiel" (wie Richard III.) oder im „Gegenspiel" (wie Othello). Dramatisch ist das Werden einer Tat und deren Wirkungen auf das Gemüt; das Drama muß eine Einheit bilden; die Handlung muß wahrscheinlich sein; die Spannung wird durch die Handlung, nicht durch die Charakteristik hervorgebracht. Die Handlung soll Größe besitzen und darf sich nur mit wichtigen, hochstehenden Personen befassen. Die Wirkungen müssen fortgesetzt gesteigert werden. Ein regelrechtes großes Drama hat fünf Aufzüge. In diesem befinden sich folgende Teile: Die Einleitungsszene (der stimmende Akkord), ferner die Exposition mit dem erregenden Moment (erster Akt), die Steigerung in drei oder vier Stufen (zweiter Akt), der Höhepunkt mit dem

tragischen Moment (dritter Akt), der Fall in mehreren Stufen (vierter Akt), das Moment der letzten Spannung und die Katastrophe (fünfter Akt).

Die Freytagsche Technik des Dramas hat von jeher viel Freunde unter Nichtkünstlern gefunden; von schaffenskräftigen Dramatikern ist sie nur wenig beachtet worden. Sie ist heutzutage rein geschichtlich aufzufassen und in diesem Sinn auch heut noch wichtig; ästhetisch verpflichtend ist sie für die Zukunft nicht. Will man des Abstandes bewußt werden, der zwischen Halm einerseits und Otto Ludwig und Hebbel andererseits, zwischen akademischer Korrektheit und künstlerischer Tiefe besteht, so sehe man, was die echten Künstlernaturen wie Hebbel und Ludwig im Drama gewollt und wie s i e das Wesen des Dramas aufgefaßt haben. Dann wird man erkennen, daß Halm nur die matten Strahlen verlöschender Schönheit klug zu verwenden verstanden hat, und daß Gustav Freytag nur Handwerksregeln für Nachahmer, akademische Dichter, Nicht-Dichter und Kunst-Lehrer verzeichnet hat.

„Halm geht an innerlichen Zuständen nicht ganz vorüber", sagte Laube von ihm, „aber er berührt sie nur. Er hat sich durch sein Talent verleiten lassen, die dramatische Aufgabe ganz als Schachspiel zu behandeln. Seine Figuren werden Schachfiguren wie König, Königin, Turm, Läufer, Springer, Bauern. Sie sprechen dem Spielgesetz gemäß korrekt aus, was ihnen zukommt und tun dies mit bemerkenswerter Virtuosität. Aber sie gehen nirgends weiter." Halms Stücke zeichneten sich durch eine große Abrundung und feingeschliffene Form aus, die Sprache war glänzend, der Entwicklungsgang der Szenen kunstgerecht, und die Wirkung versagte auf der Bühne bei aller Weichheit der Empfindung fast nie. Halm wählte mit Vorliebe Stoffe aus entlegener und romantischer Zeit, durchtränkte sie mit lyrischen Elementen und streute funkelnde Sentenzen ein. Halm war ein Beispiel dafür, daß man ein fast fehlerfreier, und doch nur ein mittelmäßiger Dichter sein kann. „In seiner schmiegsamen Eleganz, seiner lässigen Weichheit, seiner sinnlichen Prachtliebe war er ein echt östreichischer Dichter, und wir dürfen die Zusammenhänge nicht übersehen, die ihn mit Hofmannsthal und anderen jungen Wiener Dichtern verbinden."

Die Decknamen des 19. Jahrhunderts

Im Anschluß an Baron Münch und seinen Schriftstellernamen Friedrich Halm seien im Folgenden einige der wichtigsten Pseudonyme (Decknamen) unserer Literatur verzeichnet.

E r s t e G e n e r a t i o n. Jean Paul — Friedrich Richter. Novalis — Friedrich von Hardenberg. Freimund Reimar — Friedrich Rückert bei seinem ersten Auftreten. Florens — der junge Eichendorff. Pellegrin — der junge Fouqué Theodor Hell — Hofrat Winkler. H. Clauren — Karl Heun. Friedrich Laun — F. A. Schulze. A. von Tromlitz — Witzleben. Isidorus Orientalis — Graf Otto Heinrich von Löben. Arthur vom Nordstern — Minister von Nostitz.

Z w e i t e G e n e r a t i o n. Ludwig Börne — Löw Baruch. Nikolaus Lenau — Nikolaus Niembsch von Strehlenau. Wilibald Alexis — Wilhelm Hering. Hoffmann von Fallersleben — Heinrich Hoffmann aus Fallersleben. Charles Sealsfield — Karl Postl. - Semilasso — Fürst Hermann von Pückler-Muskau. Robert Tornow — Lewin Markus. Max Stirner — Kaspar Schmidt. Pater Brey — Karl Immermann.

D r i t t e G e n e r a t i o n. Friedrich Halm — Baron Eligius von Münch. Anastasius Grün — Graf Alexander Auersperg. Jeremias Gotthelf — Albert Bitzius. Mirza Schaffy — Friedrich Bodenstedt. Corvinus — der junge Wilhelm Raabe. Solitaire — Woldemar Nürnberger. Sir John Retcliffe — Gödsche. Robert Waldmüller —

Eduard Duboc. Max Waldau — Spiller von Hauenschild. Adolf Stern — Adolf Ernst. Philalethes — König Johann von Sachsen. Carus Sterne — Ernst Krause. Ernst Helmer — Ernst Koch (Verfasser des Romans Prinz Rosa Stramin). W. O. von Horn — Wilhelm Oertel.

Vierte Generation. A. Gruber — Ludwig Anzengruber. Philipp Ulrich Schartenmaier — F. Th. Vischer. Martin Greif — Hermann Frey. George Taylor — Adolf Hausrath. Dranmor — Ferdinand von Schmid. Hieronymus Lorm — Heinrich Landesmann. Dr. Mises — G. Th. Fechner. Gregor Samarow — Oskar Meding, der aber außerdem noch 40 andere Decknamen angewendet hat. Julius Rosen — M. Duffeck. Georg Conrad — Prinz Georg von Preußen. Hugo Bürger — Hugo Lubliner. Konrad Telmann — Zitelmann. Otto Ernst — O. E. Schmidt. Richard Leander — Richard Volkmann. Gerhard von Amyntor — Major von Gerhard. Paul de Lagarde — Bötticher. Stefan Milow — von Millenkowitz. Otto Mora — Oskar Mysing. Felix Tandem — Karl Spitteler.

Fünfte Generation. Hermann Costo — Hermann Conradi. Konrad Alberti — Sittenfeld. Maximilian Harden — Witkowski. Felix Dörmann — Biedermann. Otto Erich — Hartleben. G. Egestorff — Georg von Ompteda. Bodo Wildberg — Harry von Dickinson. Peter Gast (Freund und Herausgeber von Nietzsche) — Köselitz. Bjarne P. Holmsen — Arno Holz und Johannes Schlaf. Loris — H. von Hofmannsthal. Hans Land — Hugo Landsberger. A. K. T. Tielo — Kurt Mickoleit.

Weibliche Pseudonyme. Luise Mühlbach — Klara Müller, verheiratete Mundt. E. Marlitt — Eugenie John. E. Werner — Elisabet Bürstenbinder. W. Heimburg — Bertha Behrens. Betty Paoli — Elisabet Glück. Ada Christen — Christine von Breden. Carmen Sylva — Königin Elisabet von Rumänien. Ossip Schubin — Lola Kirschner. Ernst Rosmer — Elsa Bernstein. Leo Hildeck — Leonie Meyerhof. Emil Mariot — Emilie Mataja. Anselm Heine — Selma Heine. H. von Kahlenberg — Helene Mombart. Moritz von Reichenbach — Gräfin Bethusy Huc. Maria Stona — Marie Stonawski. Marie Madeleine — Baronin von Putkamer.

Auerbach

Wie Mosen, Halm und Geibel schon zeigten, fand ums Jahr 1850 die kühne Nachbildung des wirklichen Lebens in Lyrik und Drama weniger Anklang als der romantische Schimmer und der schöne Schein. Auch in der erzählenden Dichtungsart war die Zeit übersättigt von den Werken Gutzkows, Heines, Saphirs und Spindlers und verlangte nach einfachen und reinen Erzeugnissen der Poesie und des Gemütes; zugleich aber sehnten sich die Leute nach so viel Werken der überbildeten Stubenkunst endlich einmal nach ländlichen Werken, durch die ein frischer und volkstümlicher Zug wehte. Daß man nicht unmittelbar die Natürlichkeit wollte, daß man der Offenheit und Rücksichtslosigkeit noch ungewohnt war, zeigte Gotthelfs Schicksal, der 1836 mit dem Bauernspiegel auftrat, jedoch halb unverstanden blieb; stärker hatte schon Immermann mit dem Oberhofidyll 1838 gewirkt, doch man verlangte statt nach Vollbauern nach Theaterbauern mit sentimentaler Empfindung und nach einer Natur, die sich mit städtischer Bildung parfümiert hatte. Das erkannt zu haben, war Auerbachs und Stifters Verdienst. Auerbach schrieb Schwarzwälder Dorfgeschichten, Stifter malte zierliche kleine Genrebilder von Menschen, Tieren, Pflanzen und Steinen; demungeachtet waren dies die ersten erfolgreichen Versuche, in der Erzählung den politischen Tageskampf ganz zu vergessen und sich wieder Modelle für das poetische Schaffen aus der Wirklichkeit zu holen, aber immer vornehm und gefällig zu bleiben. Auch darin gingen Auerbach und Stifter ihrer Generation voran.

*

Auerbach wird oft der Schöpfer der Dorfgeschichte genannt. Das war er in keinem Fall. Er hatte einen unmittelbaren Vorgänger in Josef Rank, dem

Poeten des Böhmerwaldes (Geschichten aus dem Böhmerwald, darin: Das Hoferkätchen). Die in ländlichen Kreisen spielende Geschichte ist sehr alt. Das erste Beispiel dafür bietet Wernher der Gärtner mit dem Meier Helmbrecht (1250), der ältesten ländlichen Geschichte unserer Literatur. 1756 schrieb Salomon Geßner modische Idyllen, die der Maler Friedrich Müller in der Schafschur 1775 übertraf und zugleich verspottete; J. H. Voß dichtete teils aus Nachahmung der Antike (Theokrit), teils aus volkstümlich naturalistischer Neigung 1795 das Idyll Luise, Goethe schuf in Hermann und Dorothea das klassische Werk dieser Gattung; Neuffer, Hölderlins Freund, folgte mit schwäbischen Dorfgeschichten, und der Schweizer Pestalozzi mit Linhart und Gertrud. Hebel verfaßte 1803 die alemannischen Gedichte, Usteri schrieb De Vikari, Clauren fand viel Nachahmer mit der falsch sentimentalen Mimili 1816, Brentano veröffentlichte 1817 eine unserer besten ländlichen Geschichten vom braven Kasperl und vom schönen Annerl; es folgte Gotthelf 1837 mit dem ersten naturalistischen Roman, dem Bauernspiegel; in Immermanns satirischem Zeitroman Münchhausen 1839 war das köstliche Idyll aus Westfalen, Der Oberhof, enthalten. In demselben Jahr veröffentlichte Hermann Kurz verschiedene Erzählungen wie z. B. den Feudalbauern, 1854 folgte der Roman Der Sonnenwirt. Auch Mörikes Idylle vom Bodensee sei hier genannt. Josef Rank erschien 1843 mit den Böhmerwaldgeschichten, und nur wenig später, noch in demselben Jahr, trat Berthold Auerbach mit seinen Schwarzwälder Dorfgeschichten auf den Plan. Von späteren Dichtern auf dem Gebiet der ländlichen Poesie sei Melchior Meyr genannt (Geschichten aus dem Ries 1856); Otto Ludwig erreichte in der Erzählung Die Heiterethei 1855 den Gipfel seiner realistischen Kunst, Anzengruber schuf zwanzig Jahre später seine gedankenhaltigen Bauerndramen (Der Pfarrer von Kirchfeld, Die Kreuzelschreiber, Der Meineidbauer, Der Gewissenswurm u. a.). Ganghofer verfaßte ein sehr bekanntes Werk der besseren Unterhaltungslektüre Der Herrgottschnitzer von Ammergau, und endlich erneuerte Peter Rosegger noch einmal die alte Vorliebe für Dorfgeschichten mit seinen großen und kleinen Erzählungen aus der Steiermark, unter denen besonders drei hervorragen: Die Schriften des Waldschulmeisters, Der Gottsucher und Jakob der Letzte.

*

Berthold Auerbach war der Sohn eines armen jüdischen Acker- und Handelsmannes. Er wurde 1812 in Nordstetten im württembergischen Schwarzwaldkreis geboren. Zum Rabbiner bestimmt, studierte er jüdische Theologie. Später besuchte er die Universitäten Tübingen und Heidelberg, um Philosophie zu treiben. Unter schweren inneren Kämpfen gab Auerbach die Laufbahn eines Rabbiners auf. Als Schriftsteller hatte er anfangs schwer zu kämpfen. Erst die Schwarzwälder Dorfgeschichten machten seinen Namen bekannt. Den Aufenthaltsort wechselte Auerbach häufig. Von 1849 bis 1859 lebte er in Dresden, dann ließ er sich dauernd in Berlin nieder. 1882 starb Auerbach in Cannes. In seinem Heimatsort Nordstetten liegt er begraben.

Jüdische Romane (unbedeutend): Spinoza 1837, Dichter und Kaufmann 1840.
Schwarzwälder Dorfgeschichten 1843 und 1848. Am bekanntesten daraus: Der Tolpatsch. Tonele. Der Lauterbacher. Die Frau Professorin. Lucifer. Diethelm von Buchenberg. Barfüßele. Josef im Schnee.
Zeitroman (unbedeutend): Auf der Höhe 1865.

Auerbach begann mit Romanen aus der Welt des Ghetto und nahm erst später, wesentlich durch Hebel beeinflußt, jene Wendung zum Volkstümlichen und

Deutschen, die seinen Ruhm begründete. Als Auerbach die Schwarzwälder Dorfgeschichten schrieb, hatte er den Schwarzwald schon längst verlassen; er hatte fast zwei Jahrzehnte rabbinische Wissenschaften getrieben, seine Bildung hatte ihn zu ganz anderen Lebensanschauungen geführt als er in seinen Dorfgeschichten darstellte. Dennoch waren seine ersten Schwarzwälder Dorfgeschichten (Tolpatsch, Tonele, Lauterbacher) für die literarische Entwicklung bedeutsam. So unmittelbar mit dem Volke lebte und webte Auerbach freilich nicht, wie Jeremias Gotthelf in Lützelflüh oder wie der Deutschböhme Josef Rank in seinem Waldviertel; Auerbach schöpfte vielmehr aus der Erinnerung an seine Kindheit, nicht aber aus einer stets erneuten Anschauung des Volkes. Auch Stammes- und Bildungsunterschiede waren hinderlich. Daher brachte es Auerbach nie dahin, wirklich echte Bauern und naturwahre ländliche Zustände zu schildern. Seine Gestalten waren frisiert, parfümiert, stilisiert. Dennoch war die Wirkung der ersten Dorfgeschichten Auerbachs sehr groß; Gotthelf kam, da er noch nicht durchgedrungen war, für jene Jahre noch nicht in Betracht. Aus dem Salon und seinem Getriebe sah man sich in einfach schlichte Verhältnisse versetzt, man fühlte wirkliche Gemütswärme statt der kalten Geistreichelei und dem höhnenden Witz bei Heine; man freute sich, schlicht empfindenden Menschen statt politisch und sozial aufgeregten Herren und Damen zu begegnen. Anders war schon der Eindruck der zweiten Reihe der Schwarzwälder Dorfgeschichten 1848 (Lucifer, Frau Professorin). Sie waren kunstvoller und abgerundeter, aber die Personen waren zu absichtsvoll gezeichnet und stark philosophisch angehaucht. Wohl die bekannteste Dorfgeschichte Auerbachs ist Frau Professorin.

Ein einfaches Dorfkind, die Wirtstochter Lorle, lernt einen Maler Reinhart kennen, heiratet ihn und zieht in die Stadt. Hier findet sie sich in den gesellschaftlichen Verhältnissen nicht zurecht, sie kehrt zur Mutter aufs Dorf zurück, aber auch Reinhart wird unglücklich. Diese Dorfgeschichte wurde zum Verdruß Auerbachs durch die Bühnenschriftstellerin Charlotte Birch-Pfeiffer in dem einst viel gegebenen Rührstück Dorf und Stadt dramatisiert.

In den folgenden Erzählungen erreichte Auerbach den Gipfel seiner Kunst, so in Diethelm von Buchenberg, einer der besten Novellen unserer Literatur, aber den Zusammenhang mit dem Volk und das Gefühl für dessen Denkart büßte Auerbach immer mehr ein; rasch entwickelte er sich zu einem ausgesprochen städtischen Dichter. Er nahm auch als solcher eine achtunggebietende Stellung ein, und bis an sein Lebensende erfreute sich der lebensfrohe gesellige Mann, der zahllose Freunde hatte, der größten Beliebtheit, aber seine literargeschichtliche Bedeutung trat doch allmählich zurück. Die späteren Dorfgeschichten Barfüßele, Josef im Schnee, Edelweiß waren von gesuchter Einfachheit und in Sprache und Motivierung gekünstelt. Auerbach fühlte selbst, daß er die Motive des Dorflebens, soweit sie im Bereich seiner Kunstbehandlung lagen, erschöpft hatte. So wendete er sich nun anderen Aufgaben zu. Auerbach ist ein Beispiel dafür, wie ein älterer und sehr namhafter Dichter sich von den Dichtern der jüngeren Generation beeinflussen und umbilden läßt. Das großstädtische Leben Berlins, wo sich Auerbach in den sechziger Jahren niederließ, die mannigfachen gesellschaftlichen und politischen Kämpfe der Zeit boten ihm neue Anregungen. Aber die unter dem Einflusse der vierten Generation geschriebenen großen Zeitromane Auerbachs, z. B. Auf der Höhe zeigen sein Unvermögen, der neuen Kunstrichtung Spielhagens und anderer

zu folgen; er vermochte nicht, in einem weiten zeitgeschichtlichen Rahmen vielfach verschlungene Menschenschicksale darzustellen. Schließlich, am Ende seines Lebens, kehrte Auerbach noch einmal zu seiner alten Liebe, zu der Dorfgeschichte zurück und gab Fortsetzungen seiner ersten Schwarzwälder Dorfgeschichten, indem er die Schicksale einzelner Personen, die darin vorkamen, weiter ausspann. Die Aufnahme war kühl.

Auerbach hatte eine stark moralisierende und lehrhafte Art zu erzählen. Er ergötzte sich zwar an der Eigenart seiner Bauern, aber er konnte es nicht unterlassen, den Leser ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen, daß ihm hier etwas von der städtischen Art Abweichendes vorgeführt werde. Überall streute Auerbach bis zum Übermaß eigene Betrachtungen ein. In den Erzählungen bildete Auerbach das Leben wohl nach, aber nur mit vorsichtiger Auswahl ihm geeignet erscheinender Momente, seine Bauern waren alle stark idealisiert. Gleichwohl öffnete Auerbach die Bahn für eine unpolitische, warmherzige, an die Wirklichkeit sich anlehnende Art des Erzählens. Kulturgeschichtlich ist Auerbach ebenfalls von großer Wichtigkeit. Er war der erste jüdische Dichter in Deutschland, der höchst ehrenwerter Weise zwar als Mensch Jude blieb, aber als Dichter erfolgreich im Süddeutschen aufzugehen strebte und mehr als irgend ein anderer jüdischer Dichter tatsächlich darin aufging. Diese kulturgeschichtliche Bedeutung Auerbachs zeigt ihn Heine sowohl wie Börne überlegen und wird wohl Auerbachs literarischen Ruhm in der deutschen Geistesgeschichte überdauern.

Stifter

Auch Stifter wollte von dem politischen Tageskampf in der Dichtung nichts wissen, auch ihm war die Poesie ohne Feierlichkeit und Würde undenkbar, darin glich er Geibel, Halm und Auerbach; aber er war insofern ein neues und pfadfindendes Talent für die Erzählungskunst, als er das Nebensächliche, Kleine, Zuständliche in der Natur und im Menschenleben sorgfältig beobachtete und mit höchster Feinheit beschrieb. Gerade in den vierziger Jahren, als der politische Sturm und Drang in Deutschland seine Höhe erreicht hatte, erschienen jene zarten duftigen leidenschaftsscheuen „Studien" Stifters, in denen er aus dem Lärm des Tages in die Waldstille flüchtete. Je mehr sich die Literatur des vorhergehenden Geschlechts dem Tagesgetriebe zuwendete, desto heftiger eiferte er gegen die „Schandliteratur, die die Schönheitsgöttin schändet", gegen Revolutionspoesie, Tendenzroman und Parteidichtung, bis zu der Behauptung sich versteigend, daß Leidenschaft verächtlich sei. Ruhesüchtig waren seine Werke, und sein Stil, obschon fein, farbenreich und von großer Klarheit, war süß und weich.

Adalbert Stifter wurde 1805 in dem Städtchen Oberplan in einer Welt von Bergen und Wäldern, nahe dem einsamen Plöckensteinsee im Böhmerwald geboren. Als Junge hütete er das Vieh auf dem Feld. „Sein Vater war Leinweber, später Flachshändler, ein ungemein lesebedürftiger Mann, seine Mutter eine stille sanfte Frau, ein unergründlicher See von Liebe." Einen großen Einfluß auf ihn übte seine Großmutter Frau Ursula Kary aus Glöckelberg aus, eine lebendige Chronik und Dichtung. Der katholische Gottesdienst, die Lektüre von naturgeschichtlichen und Unterhaltungsschriften, die Gebirgsnatur des Böhmerwaldes weckten seinen poetischen Sinn. Ein Gewitter, das er beschrieb, war der erste Gegenstand seiner Schilderungen. Im zwölften Lebensjahr verlor der Knabe seinen Vater. Die Mutter blieb mit fünf Kindern zurück. Der Großvater mütterlicherseits brachte den Knaben auf das Bene-

diktinerstift Kremsmünster in Oberöstreich. Die milden, verständnisreichen Lehrer förderten seine Bildung. „Viele heimliche Gedichte verfaßte er damals, wenn er abends allein auf irgend einer Höhe unter Obstbäumen saß und der unendliche zarte Rosenschimmer über die Berge floß. Im Osten grüßte der Ötscher, über den hohen Priel der Traunstein, im Sonnenuntergang das Höllengebirge, vom Norden her aber das verblassende blaue Band des Böhmerwaldes" (Kosch). Auch die Gemäldesammlung des Stiftes, der Zeichenunterricht gaben dem Jüngling eine lang nachwirkende Anregung. 1826 kam Stifter auf die Universität Wien. Mit zwei anderen Kameraden hauste er da zusammen in fröhlichster Freiheit. Im Leben und Haushalt dreier Wiener Studenten hat er das Treiben treulich geschildert. Den Unterhalt bestritt er durch Privatstunden. Er studierte das Recht, hörte aber vornehmlich Naturwissenschaften und Mathematik. In Wirklichkeit hielt er sich zum Maler berufen. Unermüdlich zeichnete er Studien zu Wolken und Felsen. Zum Examen kam er nicht; die schriftliche Prüfung hatte er bestanden, zur mündlichen kam er aus Ängstlichkeit nicht. Er war der ewige Schulamtskandidat. In seiner Heimat, die er in den Ferien besuchte, ergriff ihn die Liebe zu Fanny Greipl in Friedberg. An sie schrieb er Briefe voll Leidenschaft. Aber die Geliebte ward ihm nicht zuteil; er heiratete fast zum Trotz eine schöne Modistin ohne Vermögen und Bildung, die er in Wien kennen gelernt hatte. Unpraktisch, ohne Tatkraft, schwankend, erteilte Stifter nach wie vor Privatstunden in vornehmen Häusern. Weibliche Neugier entwandte ihm ein Manuskript, und so erschien 1840 seine erste Erzählung Der Kondor. Es folgten andere Erzählungen, die in den Studien gesammelt sind und die seinen Namen berühmt machten. Er nahm es sehr ernst mit seinen dichterischen Arbeiten, legte in ihnen eine „mit strengem Ernst bewahrte menschliche Würde" nieder und maß ihnen mehr sittliche als poetische Vorzüge bei. Die Revolution von 1848 stieß Stifter, den Mann des Maßes, der gesänftigten, edlen, ruhigen Gesittung, auf das tiefste ab. Seine Ruhe und Heiterkeit war dahin; er ward damals menschenscheu; sein überzartes Gemüt glaubte nur durch „Bildung" die fürchterliche Welt wieder aufrichten zu können. Es drängte ihn, für diesen Zweck zu arbeiten. Er ward 1850 Schulrat in Linz. In der Folgezeit entstanden die Erzählungen Bunte Steine. Sein Leben war nicht glücklich. Er war an eine gute, doch ziemlich gemütsarme, überdies kinderlose Frau gefesselt. „Er bändigte sein eigenes Herz. Allmählich vertrocknete er. Seine Fantasie erlosch." Er lebte als Einsiedler, Krankheiten und Amtsverdruß suchten ihn heim; mit pedantischer Genauigkeit hatte er seine Tätigkeit eingeteilt; dreizehn Jahre hindurch führte er Tabellen über seine Malereien, er verzeichnete täglich, wieviele Stunden und Minuten er an einem Bilde gemalt habe. Der Goethesche Altersstil ward für ihn als Schriftsteller vorbildlich, das Stück Philister in ihm trat immer deutlicher zutage. 1863 nahm er den Abschied. Seine Gattin ward ihm, je älter, desto teurer. Seine Krankheit trieb ihn zur Raserei. In einem unbewachten Augenblick suchte er sich selbst vom Leben zu befreien. Anfang des Jahres 1868 starb der unglückliche Dulder. „Eine unübersehbare Schar von Kindern begleitete den Sarg zum Linzer Friedhof. Dichte Schneeflocken wirbelten vom Himmel nieder und verklärten mit ihrem leuchtenden Schimmer die stille Landschaft. Wie kein anderer hatte Stifter die Natur gefeiert; nun war er für immer zu ihr zurückgekehrt."

Studien, gesammelt 1844 bis 1850, dreizehn kleine Erzählungen enthaltend. Die besten darin sind: Das Heidedorf, 1840 geschrieben. Aus der Mappe meines Urgroßvaters 1841 (später unter Schädigung des künstlerischen Eindrucks stark erweitert), Der Hochwald 1842, Die Narrenburg 1843, Abdias 1843, Der Waldsteig 1845.
Erzählungen, gesammelt 1869, darin: Der Waldgänger 1847, Procopus 1848.
Bunte Steine 1853, darin: Der Bergkristall 1846, Kalkstein 1848.
Der Nachsommer 1857, ein Roman.

Stifter ging von Jean Paul, Tieck und Amadeus Hoffmann aus. Nach 1830 hatte er zuerst Jean Pauls Schriften kennen gelernt. Ihnen gab er sich für einige Zeit mit aller Sehnsucht hin. „Hätt' ich nur um Gotteswillen einige Jean Paule da." Von ihm übernahm er die Weichheit der Empfindung, die liebevolle Versenkung in die Natur, zumal in das Kleinleben, die Breite der Darstellung, die Vorliebe für das Gemütsleben von Jünglingen und Jungfrauen. Gegen Goethes „schlechten" Werther, gegen seine leidenschaftlichen Werke wendete er sich,

ebenso gegen Schiller, dessen Wallenstein er vom bürgerlichen Sittenbegriff aus mißbilligte. Wie den „flitternden" Schiller tadelte er Halm, Eichendorff, Gustav Freytag und Hebbel. Dieser hatte Stifters Zorn mit folgendem Epigramm gereizt:

Schautet Ihr tief in die Herzen, wie könntet Ihr schwärmen für Käfer?
Säht Ihr das Sonnensystem, sagt doch, was wär' Euch ein Strauß?
Aber das mußte so sein: damit Ihr das Kleine vortrefflich
Liefertet, hat die Natur klug Euch das Große entrückt.

Stifter schalt Hebbel einen sittlich verkröpften und widernatürlichen Poeten; Hebbels Stücke nannte er windige Mühlsteine. Nach 1850 sank die Linie der Entwicklung des Dichters sehr schnell. Selbst die Gefühle, die ihm stets am besten gelangen, die Liebe zur Heimat, die Entsagung, die Himmelssehnsucht, stockten in seinem Inneren; seine letzten Werke: Nachsommer und Witiko sind nur lehrhaft. Stifter selbst mußte noch das Nachlassen seines Ruhms erleben.

Stifter ist in erster Linie Naturschilderer. Allerdings kam es ihm immer nur auf schöne Beschreibung, auf schöne Naturschilderung an; für das Unschöne und Allgewöhnliche, also für das, was eigentlich im Leben überwiegt, besaß er keinen Blick und keinen Ausdruck. Wohl aber versenkte er sich mit größter Hingabe in die Natur. Er ist der Dichter des Böhmerwaldes. Er weiß den Bergsee in allen Beleuchtungen zu schildern, — am Abend, wenn die Berge drohende dunkle Flecke auf den See legen, das Schifflein aber am Fuß des fernen Felsens wie eine schwarze Fliege steht, — am Mittag, wenn die Sonnenstrahlen ein Fest in Gold- und Silbergeschmeide halten, — in der Mondnacht mit dem zauberhaften Dämmern und Glitzern auf See und Felswänden. Er weiß die weite Heide zu schildern bis zu dem feinen Ring, in dem sich Himmel und Erde küssen, den Wald im Gebirge, wo Waldwoge hinter Waldwoge steht, bis eine die letzte ist, die Steinwand am See, an der die Wärme zitternd niedersinkt, die Herbstnebel, die wie Spinnweben durch die Täler ziehen, den Schneefall im Walde, wie ihn die Novelle Bergkristall erschütternd malt, den Schneebruch, wie er in der Mappe meines Urgroßvaters beschrieben ist. Das alles bis ins kleinste zu schauen und mit stiller Sorgfalt zu beschreiben, war Stifters Verdienst.

Und dies ist nicht gering. Unzählige Menschen haben sich vor ihm am Wald und an den Blumen erfreut, aber was an einem ganz gewöhnlichen Wald Schönes ist, an einem Holzschlag z. B., der ja gar nichts Besonderes ist, das hat Stifter für die Poesie entdeckt und bis auf den Duft des Harzes und der Nadeln zu schildern gewußt. Wer mit Stifterschen Augen die Welt sehen und mit Stifterschem Herzen durch die Welt gehen lernt, bedarf nicht viel, um glücklich, froh und zufrieden zu sein.

Man hatte ihm vorgeworfen, daß er nur das Kleine und Alltägliche bilde und für das Große und Allgemeine keinen Blick habe. Er fand dafür eine sinnige Verteidigung:

„Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß; das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja, ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen. Die Kraft, welche die Milch der armen Frau im Töpfchen emporschwellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge emportreibt

und auf den Flächen der Berge hinabgleiten läßt. Nur augenfälliger sind diese Erscheinungen und reißen den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen mehr an sich."

Menschen bildete Stifter nicht mit der gleichen Meisterschaft wie die landschaftliche Umgebung. In der Darstellung von Handlungen, in der Führung des Gesprächs war er oft schwerfällig, altfränkisch, sentimental und ohne überzeugende Kraft; die Menschen waren für ihn eigentlich nur Verkörperungen derjenigen Naturstimmung, auf die es ihm gerade ankam. Im Grunde waren alle seine Menschen nur anders benannte Spiegelbilder des Dichters selbst. An Stifter knüpften an: Storm, Raabe, Pichler, von Späteren Saar, Marie von Ebner und Rosegger, der von Stifter bekennt: „Ich nahm die Werke dieses Poeten in mein Blut auf und sah die Natur im Stifterschen Geiste." Auch Friedrich Nietzsche zählte zu Stifters Bewunderern.

Die Modetalente der Reaktion

Kinkel Redwitz Gerok Putlitz Bodenstedt Roquette

Der früheste Vertreter der episch-lyrischen Modedichtung ist Gottfried Kinkel. Sein viel gelesenes Epos Otto der Schütz 1843 war das Vorbild für zahlreiche kleine Epen, die alle im Mittelalter spielten, das Kostüm ausführlich beschrieben und gewöhnlich die romantischen Abenteuer eines jungen Helden ausmalten, der alle Schönheit und Stärke in sich vereinigt und schließlich die hochgeborene Braut heimführt. Dies war zumeist das durchgehende Thema. Die Vorliebe für solche romantische Epen erhielt sich bis 1856. Kinkel fand in Redwitz, Roquette, Scheffel, Becker (Jungfriedel), Müller von Königswinter (Johann von Werth) u. a. viele Nachfolger. Der Inhalt von Otto dem Schützen ist urbildlich für die gesamte Gattung dieser romantischen Kleinwerke: Otto der Schütz gewinnt als Jäger den ersten Preis auf einem Schützenfest des Grafen von Cleve, er beschirmt die Grafentochter Elsbet vor einem Auerochsen und gewinnt ihre Liebe; erst dann erfährt sie, daß Otto der Sohn des Landgrafen von Thüringen ist.

Das kleine Epos, in paarweisen Reimen geschrieben, ist anmutig und zierlich; doch hat nicht dieses Werk, sondern das Lebensschicksal Kinkels während der Revolution den Dichter berühmt gemacht. Rheinländer von Geburt, war Kinkel (1815 bis 1882) zunächst Professor in Bonn, nahm aber in unklarer politischer Schwärmerei an dem badischen Aufstand teil, wurde gefangen genommen und vom Kriegsgericht in Rastatt zu lebenslänglicher Festungsstrafe verurteilt. Mit Hilfe seines treuen Anhängers und Schülers Karl Schurz, der später in Nordamerika großen politischen Einfluß erlangte, floh Kinkel aus Spandau und entkam glücklich nach England. Hier lebte er, vermählt mit Johanna Mockel, einer bedeutenden Frau, die 1858 starb und auch eigene Romane geschrieben hat, als Lehrer an einer Hochschule für Damen. Im Jahr 1866 wurde Kinkel als Professor der Kunstgeschichte an das Polytechnikum nach Zürich berufen, wo er bis zu seinem Tode wirkte. Außer Otto dem Schützen seien genannt: Der Grobschmied von Antwerpen (Epos), Tanagra (Novelle), die Legende Petrus und andere Gedichte. Die Poesie Kinkels ist elegantes Mittelgut.

In schärferer Ausprägung erschließt sich das Wesen der Modeepiker in Oskar von Redwitz. Fast noch ein Jüngling, hatte er aus einer ehrlichen, aber dumpfen Begeisterung heraus sein berühmtestes Werk, das stark katholisierende Epos Amaranth 1849 geschrieben, das mit Überschwenglichkeit von allen begrüßt wurde, denen an kirchlicher Strenggläubigkeit und an der Verdrängung revolutionärer Gedanken lag. Im Grunde war das Epos nur älteren Mustern nachempfunden: den Werken von Walter Scott, Fouqué, Ernst Schulze, Uhland u. a. Redwitz war in streng katholischen Vorstellungen aufgewachsen. Die Mischung von Katholizismus, Rittertum und Minnewesen entsprach aber der Zeitströmung nach der Revolution aufs glücklichste.

Jung Walter findet in einem einsamen Schwarzwaldschloß die schöne, minnige und sinnige Jungfrau Amaranth. Er muß weiter ziehen, denn in Welschland ist er bereits mit der stolzen Gräfin von Como, Ghismonda, verlobt. Er findet Ghismonda aber kirchlich ungläubig und trachtet vergeblich sie zu bekehren; da verläßt er sie vor der Hochzeit, zieht auf Kriegsabenteuer aus und führt endlich seine stille fromme Amaranth heim.

Das Epos besteht hauptsächlich aus Schilderungen sowie aus Liedern Walters und Amaranths. Das romantische, sentimental verschwommene Epos ist nichts als ein Modewerk.

Redwitz, geboren 1823 in Lichtenau in Franken, gestorben 1891 in Gilgenberg bei Bayreuth, schrieb außerdem das Drama Philippine Welser 1859, den Roman Hermann Stark 1869 und einen Zyklus von Sonetten: Das Lied vom neuen deutschen Reich 1871. Eigentümlich war die innere Entwicklung des Dichters; Redwitz kam später von seinen katholischen und romantischen Schwärmereien ab. Schon in Hermann Stark erzählte er ein Stück deutscher Lebens- und Familiengeschichte, und endlich besang der in seinen Anschauungen völlig gewandelte Dichter das neue deutsche Reich.

*

Je mehr wir uns dem Jahr 1850 nähern, in dem der Sieg der Reaktion über die Revolution entschieden ist, desto häufiger werden Dichtungen mit ausgesprochen kirchlichem Charakter. Eine neue überhitzte und krankhafte Modepoesie religiöser und reaktionärer Heißsporne wucherte auf, von den Regierungen lebhaft unterstützt. Es war die Rückwirkung auf die zerstörende, glaubenslose revolutionäre Lyrik von 1849. Noch am wohltuendsten war die religiöse Dichtung des protestantischen Pfarrers Julius Sturm (1816 bis 1885) aus Köstritz. Er wirkte nach den zahlreichen politisch und religiös freigeistigen Lyrikern von 1848/49 bei seinem Auftreten 1852 fast wie ein Bahnbrecher in religiöser Poesie, obschon Sturm im Grunde nur die Bestrebungen Philipp Spittas fortsetzte. Sechs Jahre nach Sturm trat Karl Gerok auf, 1815 in Vaihingen als Pfarrerssohn geboren, 1890 in Stuttgart als Oberhofprediger gestorben. Er war ein frommer Sänger, ein echt evangelischer Seelsorger, ganz erfüllt von Bibelglauben und Liebe für seine Brüder. Verhältnismäßig spät veröffentlichte er die geistlichen Lieder Palmblätter 1857. Es sind religiös empfundene Gedichte über biblische Texte und Bilder (Heilige Worte, heilige Zeiten, heilige Berge, heilige Wasser). Sie waren von edler, in flüssigen Reimen sich bewegender Beredsamkeit und trugen weniger einen rein lyrischen als einen betrachtenden und belehrenden Charakter. Der Form nach zeigten die Gedichte, daß Geibel für Gerok vorbildlich gewesen war.

Eine andere, um 1850 sehr beliebte Art von episch-lyrischen Gedichten waren die Blumen- und Elfenmärchen. In diesen Entwicklungsgang der Literatur griff Gustav zu Putlitz ein. Er wurde 1821 in der Mark geboren, war später Hoftheaterintendant in Schwerin und Karlsruhe und starb 1890. Sein Jugendwerk Was sich der Wald erzählt 1850 war eine Sammlung süßlicher Prosamärchen von Blumen, Käfern und Elfen. Das kleine Werk war hold, aber unbedeutend, gleichwohl versetzte diese Spielerei die Leute in den Jahren der Reaktion in Entzücken. Außerdem schrieb Putlitz gefällige Lustspiele und Schwänke, z. B. Das Schwert des Damokles, Spielt nicht mit dem Feuer, Badekuren, in denen er Kotzebue und Scribe verschmolz. Seine besten Werke sind das brandenburgisch-preußische Schauspiel Das Testament des großen Kurfürsten 1858 und die Novellen: Funken unter der Asche; Frölenhaus; Die Dame mit den Hirschzähnen; Das rote Pulver. Seine Selbstbiographie: Mein Heim, Erinnerungen aus Kindheit und Jugend, enthält kulturgeschichtlich sehr anziehende Bilder aus der Zeit von 1800 bis 1834, da Putlitz viel aus seinem großelterlichen und elterlichen Haus zu erzählen weiß.

Um das Jahr 1850 reihte sich in rascher Aufeinanderfolge ein liebenswürdiger Kleinmeister an den andern. Statt wie Redwitz, Kinkel und andere Poeten in mittelalterliche Verkleidung, hüllte sich Friedrich Bodenstedt 1819 bis 1892 in orientalische Gewänder. Durch seinen Aufenthalt in den kaukasischen Bergländern hatte der trockene und eitle Niedersachse poetische Anregungen erhalten, die lange in ihm nachwirkten, die aber seine verstandesmäßige, lehrhafte, begeisterungsarme Naturanlage nicht ändern konnten. Bodenstedt, der viel überschätzte, hat weder Schöpferkraft noch Wärme besessen, er war ein eleganter, leicht ironischer Spruchdichter. Als Übersetzer russischer Dichter erwarb er sich Verdienste um die Verdeutschung von Lermontoff, Puschkin u. a.

Bodenstedts berühmte Lieder des Mirza Schaffy 1850 waren nicht, wie man anfangs glaubte, Übersetzungen, sondern bis auf ein einziges Gedicht Bodenstedts eigene Erzeugnisse. Bodenstedt hatte in Tiflis den Mirza, d. h. Schriftgelehrten Schaffy, einen muhamedanischen Priester aus Gjändscha, kennen gelernt. Ihm legte er die kleinen Gedichte und Sprüche in den Mund. Es waren lauter kurze, meist vier- oder achtzeilige lehrhafte, sehr zierliche und muntere Gedichte in Gaselenform. Liebe und Wein wurden in orientalischer Ausdrucksweise besungen, es wurde freigeistig über Religion und Politik gescherzt und dabei oberflächliche Lebensweisheit mit klingelnden Reimen vorgetragen. Bodenstedt ließ bis zum Jahr 1874 die Leute in dem Glauben, daß Mirza Schaffy die Lieder gedichtet habe, erst dann bekannte er sich, was viele freilich schon längst wußten, als Verfasser. Der Nachlaß des Mirza Schaffy ist wie alles übrige von Bodenstedt mit Recht vergessen.

Es ist das Schicksal dieser episch-lyrischen Talente, daß sie nur mit einem Werk, meistens mit dem Erstlingswerk, Erfolg erlangt haben. Das Werk, das Otto Roquette (geboren 1824 in Krotoschin, gestorben 1896 in Darmstadt) berühmt gemacht hat, war Waldmeisters Brautfahrt, ein Rhein-, Wein- und Wandermärchen 1851. Roquette stand dichterisch ohne Frage über Bodenstedt, Putlitz und Kinkel. Waldmeisters Brautfahrt war von reizender Anmut und in liebliche Romantik getaucht, die Sprache besaß musikalischen Wohllaut, der Eindruck war ganz auf Lust und glückliches Vergessen aller Widerwärtigkeiten ge-

stellt. Der Erfolg der Dichtung war groß, aber verhängnisvoll insofern, als Roquettes spätere Werke (die Novellen: Die Turmfalken, Titze von Trizen, das dramatische Märchen: Gevatter Tod 1873) nicht die gleiche Anerkennung erringen konnten.

Prinz Waldmeister ist auf der Fahrt nach Rüdesheim, um sich mit Prinzessin Rebenblüte, der Tochter König Feuerweins, zu vermählen. Unterwegs greift ihn ein sauertöpfischer Botaniker auf und steckt ihn in seine Botanisiertrommel. Er entkommt aus diesem Gefängnis und feiert Hochzeit mit der Geliebten, wobei alle Weine Deutschlands ihre Huldigungen darbringen. Bekannt ist das Lied geworden: Noch ist die blühende, goldene Zeit, noch sind die Tage der Rosen.

Die älteren führenden Talente

Jeremias Gotthelf

Albert Bitzius (Jeremias Gotthelf) läßt sich am ehesten mit Peter Hebel vergleichen, aber aus dem gutmütigen Idylliker ist ein streitbarer, sozial empfindender Naturalist von hoher Charakterisierungskunst geworden. Gotthelfs Gabe der Beobachtung, seine Kenntnis des Volkes und der Landschaft, seine Entschlossenheit, alles darzustellen und zwar ganz wahr darzustellen, machen ihn zu einer großen literarischen Persönlichkeit, die zu ihrer Zeit zwar wenig anerkannt wurde, aber in geschichtlicher Hinsicht nicht bloß Vorläufer und Führer einer einzelnen Gruppe, sondern der gesamten späteren realistischen Romanschriftsteller ist. Bei ihm bemerken wir am frühesten die Abwesenheit alles „Heldenhaften" auch bei den Hauptpersonen; in seinen Werken treten nur Durchschnittsmenschen auf, die aber, wie man weiß, schwerer zu schildern sind als fremdartig hohe Helden; auch die Ereignisse spielen sich unter alltäglichen Verhältnissen ohne romanhafte Voraussetzungen ab. In dieser Schlichtheit und Echtheit steht Gotthelf neben dem ihm teilweise verwandten Otto Ludwig einzig in seiner Generation da.

Albert Bitzius wurde 1797 in Murten im Kanton Bern geboren. Er war der Sohn eines bernischen Geistlichen. Die Großartigkeit des Hochgebirges wirkte freilich nur von ferne herüber; aber das Landstädtchen, freundlich am Murtener See gelegen, war noch von einem Kranz von Stadtmauern mit Schießscharten, Wehrgängen und Tortürmen umgeben; im Innern drängten sich hochgieblige Häuser dicht aneinander; zu Bitzius' Jugendzeit stand auch noch das alte Murtener Beinhaus, in dem die Knochen der Krieger Karls des Kühnen aufgehäuft waren, die in der Schlacht bei Murten 1476 den Tod gefunden hatten. So umgaben große Erinnerungen aus der Schweizer Geschichte den Knaben. Von Murten wurde der Vater in die Pfarrstelle zu Utzenstorf berufen. Es war eine große und wohlhabende Bauerngemeinde. „Ein Schweizer Bauernhaus mit dem Gegensatz zwischen dem Großbauern und dem armen Tagelöhner oder Tauner, mit der Abstufung vom selbstbewußten „Meisterknecht" bis hinab zum geringen Kuhhirtlein, war damals noch eine kleine Welt, ein Reich für sich." Der Knabe aus dem Pfarrhaus lernte das Getriebe eines großen Hofes wie den spärlichen Haushalt der Tagelöhner kennen; im aufregenden Spiel, dem „Hornussen", das er in Uli dem Knecht so lebendig schildert, maßen Dorf- und Talschaften ihre Kräfte miteinander. Unverbogen, unverzärtelt wuchs der Knabe heran. Auf der Literarschule und der Akademie in Bern wurde er unterrichtet, wählte das Studium der Theologie und wurde 1820 zum Geistlichen ordiniert. Nun erweiterte er nach der Sitte junger Schweizer Bürgerssöhne seine Bildung noch auf einer deutschen Universität, und zwar in Göttingen 1821. Seine Schilderung einer Fußwanderung nach Holstein und Mecklenburg zeigt seine scharfe Beobachtungsgabe für alles Praktische; sie enthüllt auch die Ehrenhaftigkeit, das Rechtsgefühl und die schlichte Wahrheitsliebe seines Wesens. Heimgekehrt, ward Bitzius zunächst Vikar bei seinem Vater in Utzenstorf, dann in

Herzogenbuchsee und endlich im eigentlichen Emmental, in dem großen Dorfe Lützelflüh. Durch seine Hausbesuche als Seelsorger gewann er die genaueste Kenntnis des Volkslebens, wie sie vor ihm nur Hebel besessen hatte. „Wenn er zwei- oder dreimal in einem Hause war, so hatte er die ganze Hausordnung los bis in den Kuchigenterli (Küchenschrank) und die sämtlichen Familienverhältnisse bis in den hintersten Winkel.“ 1832 ward Bitzius zum Pfarrer in Lützelflüh ernannt. Das große, stattliche Dorf liegt fünf Stunden von Bern entfernt. „Mit sonnigen Augen, den Fuß spülend in der Emme Wellen, sieht Lützelflüh hinauf an die mächtigen Berge, woher die Emme kommt, sieht frei und froh über gesegnetes Land weg hinüber nach dem schwesterlichen Rüderswyl, wo ein dunkler Berg frühen Schatten wirft.“ So Bitzius selbst. Er kam in eine des geistlichen Zaums entwöhnte Gemeinde, warf sich mit frischer Kraft auf das Armen- und Schulwesen, wurde auch in die Kantonspolitik hineingerissen, und empfand den freudigen Drang, zu handeln, zu wirken, zu bessern. Mit den Politikern machte er schlimme Erfahrungen.

Hier ist der Ort, sein schriftstellerisches Werden zu erklären. „Ich sah mich, sagte er selbst, von allen Seiten gelähmt, niedergehalten, konnte nirgends ein freies Tun sprudeln lassen, konnte mich nicht einmal ordentlich ausreiten. Hätte ich alle zwei Tage einen Ritt tun können, ich hätte nie geschrieben. Begreife nun, daß ein wildes Leben in mir wogte, von dem niemand Ahnung hatte . . . Dieses Leben mußte sich entweder aufzehren oder losbrechen auf irgend eine Weise. Es tat es in der Schrift. Und daß es nun ein förmlich Losbrechen einer lang verhaltenen Kraft, ich möchte sagen, der Ausbruch eines Bergsees ist, das bedenkt man natürlich nicht. Ein solcher See bricht in wilden Fluten los, bis er sich Bahn gebrochen, und führt Dreck und Steine mit in wildem Grund. Dann läutert er sich und kann ein schönes Wässerchen werden. So ist mein Schreiben auch gewesen ein Bahnbrechen, ein wildes Umsichschlagen nach allen Seiten hin, woher der Druck gekommen, um freien Platz zu erhalten.“ Als Schriftsteller nannte er sich Jeremias Gotthelf. An andrer Stelle sagt er: „Es ist merkwürdig, daß die Welt, und nicht Ehrgeiz oder Fleiß mich zum Schriftsteller gemacht. Sie drückte solange auf mich, bis sie Bücher mir aus dem Kopfe drückte, um sie ihr an die Köpfe zu werfen. Und da ich etwas grob werfe, so will sie das nicht leiden; das kann ihr natürlich auch niemand übelnehmen.“ An diese Entwicklung muß man sich erinnern, wenn man das Schaffen Gotthelfs recht verstehen will. Er fühlte sich in erster Linie gar nicht als Künstler, Schriftsteller oder Poet, sondern er war mit Seele und Leib Volkserzieher und Tatenmensch.

Über zwanzig Jahre waltete er an der Seite einer würdigen Gattin in Lützelflüh seines Amtes, vielfach in die Schweizer Politik verstrickt. Spät war er zum schriftstellerischen Schaffen gekommen; ungern hatte er früher gelesen, noch unlieber die Feder geführt, allmählich ward ihm das Schreiben ein Bedürfnis. Er schrieb leicht und viel. Die Kenntnis des Volkslebens, über die er gebot, war unvergleichlich; bis in die letzte Falte des Herzens kannte er seine Emmentaler Bauern, so sehr, daß er fast gefürchtet war. Sie sähe es nicht gern, sagte eine angesehene Bäuerin, wenn der Pfarrer von Lützelflüh herüberkommt nach Goldbach. Nichts entgehe seinen scharfen Augen, und auf alles achte er, und man müsse immer mit Schrecken denken, daß man bald in einem Buche oder gar im Kalender sich wiederfinden werde. So zwei Jahre, sagte Gotthelf, behalte ich alles, was ich während dieser Zeit gesehen, gehört oder gelesen habe. Gotthelf kam aus seiner Berner Welt nicht mehr heraus. Im Jahr 1854 starb er in Lützelflüh.

Werke der ersten Periode. Der Bauernspiegel oder Die Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf 1837. Leiden und Freuden eines Schulmeisters 1838. Kleinere Schriften: Die Wassersnot im Emmental 1838; Fünf Mädchen 1838; Dursli, der Branntweinsäufer 1839.

Werke der reifen Zeit: Uli der Knecht 1841. Geld und Geist 1843. Uli der Pächter 1849. Kleinere Erzählungen: Elsi, die seltsame Magd. Die schwarze Spinne. Kurt von Koppigen. Der Besenbinder von Rychiswyl. Das Erdbeermareili. Der Sonntag des Großvaters.

Werke der späteren Zeit: Die Käserei in der Vehfreude 1850. Zeitgeist und Bernergeist 1852.

Ausgegangen ist Gotthelf von den älteren Schweizer Volksschriftstellern, von Johann Kaspar Hirzel, dem Verfasser des Philosophischen Bauern, von Pestalozzi (Linhart und Gertrud) und von Ulrich Hegner (Salys Revolutionstage). Literarische Beweggründe haben ihn, wie wir gesehen, überhaupt nicht zum Dichter gemacht. „Die technische Fähigkeit, die Auswüchse erkennt und das Ganze glättet, habe ich durchaus nicht . . . Es fehlte mir an gutem Willen nicht. Aber man muß barmherzig mit mir sein, ich bin gleich in Bücher hineingeplumpst . . . ich lebte außer allem literarischen Verkehr, und keine Hand zog mich auf und nach. Was ich habe, ist daher nur Natur, und wenn etwas auch künstlerisch gelingt, so ist es Instinkt.“ Anklagen, richten, bessern, reformieren im Kreis des Berner Kantons: das war es, was Gotthelf wollte. So führt er in der Erzählung Fünf Mädchen die Branntweinpest vor, in den Leiden und Freuden eines Schulmeisters die Schäden der Schule; in der Armennot trifft er das Kindererziehwesen, in Anne Bäbi Jowäger das Kurpfuschertum, in dem Geltstag das Wirtshausleben, in anderen Werken die Prozeßwut, das Winkeladvokatentum, das politische Geschäftlimachen und das Auswuchern der Grundbesitzer. Es lag in Gotthelf ein starker sozialer Zug. Er ist darin einer der bahnweisenden Schriftsteller gewesen, der seiner Generation an sozialem Verständnis weit voraus war. Schon 1839 schrieb er: „Ich werde wohl nicht nötig haben, lange zu beweisen, daß die Armut gefährlich geworden sei, daß die Verhältnisse der sogenannten Proletarier zu den Besitzenden oder der Nichtshabenden zu den Habenden so gespannt seien, daß sie einen Bruch drohen, der ganz Europa mit Blut und Brand bedecken würde.“ „Im Grunde dachte man bei politischen Revolutionen oder Reformationen nicht an die Armen, man gebrauchte sie bloß im Falle der Not; man betrachtete sie von allen Parteien fast wie die wilden Tiere, die man füttert, um sie auf die Gegner loslassen zu können . . . und wenn sie gebraucht waren, schloß man sie wieder in den Zwinger; ihr Zustand verbesserte sich nicht.“

Gotthelfs erstes Werk war Der Bauernspiegel oder Die Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf, von ihm selbst beschrieben. Es ist, wie bemerkt sei, keine Selbstbiographie des Dichters, sondern die Erzählung von einem armen, verwaisten Bauernburschen, der unter dem Elend der Armut lange zu leiden hat und endlich als Lehrer und Berater der Armen und Unterdrückten in Rede und Schrift seinen Lebenszweck findet. Den Anstoß zu dieser Volksschrift hatte die politische Tätigkeit Gotthelfs gegeben, der rege für den Aufschwung seines Kantons eingetreten war, dabei aber viele Anfeindungen erfahren hatte. Im Bauernspiegel liegen wie im Keim alle anderen Werke Gotthelfs vorgebildet. In den Leiden und Freuden eines Schulmeisters konnte man noch deutlich das Überwiegen der politischen und sozialen Absicht erkennen, Schäden des Lehrerstandes darzustellen; in den Einzelheiten aber zeigte sich eine Treue und Wahrheit der Lebensschilderung, wie sie vordem noch niemals bei uns erreicht worden war.

Poetisch höher stehen Gotthelfs Werke aus seiner reifen Zeit, namentlich Uli der Knecht und Uli der Pachter. Es sind weder Novellen noch Romane, sondern psychologische Charaktergemälde, Sitten- und Zeitbilder. Der Schauplatz ist das Emmental.

Dargestellt wird das Emporkommen eines eltern- und mittellosen Knechtes durch persönliche Tüchtigkeit und Arbeit zum Pachter und endlich zum Besitzer eines

Bauernhofes. Uli ist zuerst ein leichtsinniger, rauflustiger Bursche. Im ganzen Leben, meint er, könne er nie etwas rechtes werden. Der ehrenfeste Bodenbauer Johannes, sein Meister, hält ihm deshalb eine „Kapitelte.“ Uli geht in sich. Er läßt das Trinken und Raufen. Bei dem Vetter des Bodenbauers, dem Glunggenbauer Joggeli, wird er Meisterknecht. Der Hof ist verlottert. Uli schafft Ordnung. Die verzogene, reiche Bauerntochter vom Glunggenhof verliebt sich in ihn. Er erkennt aber rechtzeitig ihre Herzlosigkeit und heiratet Vreneli, Joggelis arme Verwandte. Die Liebesgeschichte Ulis und Vrenelis ist köstlich erzählt. Uli pachtet zunächst den Glunggenhof. Er will schnell reich werden, wird geizig und führt Prozesse. Aber Vreneli, sein braves Weib, lenkt alles Mißgeschick zum Besten und macht ihn zum rechten Mann. Uli wird endlich Eigentümer des Glunggenhofes, dessen alter Besitzer zum Bettler heruntergekommen ist.

Das dritte bedeutende Werk der reifen Zeit ist der Roman Geld und Geist oder Die Versöhnung, eine merkwürdig wirklichkeitsgetreue Schilderung der Lebens- und Ehekonflikte im Bauernleben, worin Jeremias Gotthelf ebenfalls allen andern die Ehefrage behandelnden Romanen der Zeit weit voraus eilte. Ein wahrer Schatz von frischer, starker, lebensvoller Poesie ist in den kleinen Erzählungen enthalten. Gotthelfs spätere Werke, namentlich Zeitgeist und Bernergeist, sind überwiegend politischen Charakters.

Gotthelf ist, sagt Keller, ohne alle Ausnahme das größte epische Talent, das seit langer Zeit und vielleicht für lange Zeit gelebt hat. In der Tat ist Gotthelf auch Keller an geschichtlicher Bedeutsamkeit überlegen, denn Gotthelf ist eine Erscheinung, die ganz und gar in die Zukunft deutet; Gotthelf ist der erste entschlossene Naturalist aus ureigenster Kraft, das erste starke Glied einer ganz neuen Entwicklungskette, während Keller mehr einen hohen, schönen Ruhepunkt in der Entwicklung bedeutet. Freilich, ebenso sehr wie Gotthelf an Wirklichkeitstreue, Kühnheit und Naivität dem Züricher Meister überlegen ist, ebenso sehr ist Keller dem Pfarrer von Lützelflüh an eigentlicher Kunstbehandlung, an Sorgsamkeit der Durchbildung und rein poetischer Wirkung überlegen. Gotthelf ist in erster Linie Schilderer des Volkes; das Volk ist sein Studium, sein Lebenswerk, seine Muse, sein Publikum, sein Alles. Seine Gestalten sind Naturwesen, die um ihn her aufwachsen wie das üppige Grün auf den blühenden Fluren des Emmentals. Mag man sich dieser Naturfülle und Urwüchsigkeit freuen, eins läßt sich dabei nicht verkennen: daß unter dieser künstlerischen Sorglosigkeit und erzieherischen Volksarbeit vielfach Komposition und Kunstwert empfindlich zurückstehen. Der scharfblickende Menschenkenner verdirbt sich häufig selber die treffendste Charakteristik; der homerische Schilderer von Haus, Familie, Natur und Zeit stört sich die schönste Wirkung durch Tendenzstellen, in denen er, ganz verschieden von dem strengen Künstler Otto Ludwig, der so etwas nie gebilligt hätte, bernische Politik, bernische Volks- und Landwirtschaft, bernische Schul- und Kirchenangelegenheiten, besonders häufig auch Unsitten und Gebrechen seiner Emmentaler Bauern zum Gegenstand von heftigen Klagen und Vermahnungen macht. Dennoch bleibt, wie Bartels betont, der Eindruck der Naivität das Hauptkennzeichen der Gotthelfschen Poesie. Es ist bei ihm echt, wenn er sagt: Ich nahm das Herz in beide Hände und schmiß es aufs Papier. „Es gibt eine inwohnende Nötigung, die zur Treue zwingt, welche die Wahrheit niederlegt in ein Buch, daß um der Wahrheit willen das Buch lebe, wenn der Verfasser nicht mehr ist.“

Die Kunstform der Werke leidet unter mancherlei Mängeln; Gotthelf führte einzelnes zu breit, anderes zu oberflächlich aus — er begann seine Bücher ohne

festen Plan — keine Gesamtkomposition, sondern bloß Zustände und Gestalten standen vor ihm, diese aber in höchster Vollkommenheit und Klarheit. Seine Poesie hatte ihre Wurzel im Kantönli, aber immer wieder erhebt sie sich aus ihrer landschaftlichen und zeitlichen Beschränkung zu rein menschlicher Gültigkeit. Man ist bei Gotthelf stets in freier Natur. Nichts Erlogenes und Ergrübeltes haftet ihm an, er besitzt eine überzeugende Wahrhaftigkeit als Mensch und Poet, ein tiefes Gemüt, die sicherste und kühnste Kenntnis des menschlichen Herzens. Bei der Durchbildung der einfachsten Motive zeigt er große Beobachtungs- und Schilderungsgabe. Doch gilt das eben Gesagte keineswegs von allen Werken Gotthelfs, sondern **nur** von den besten. Später wurde er geschraubt und pathetisch.

Gotthelfs Hauptwerke sind zwar nicht im Dialekt geschrieben, aber stark mit Ausdrücken der Emmentaler Mundart durchsetzt. Man hat diese in Bearbeitungen zu entfernen gesucht, nicht zum Vorteil des Ganzen. Nur mit Uli dem Knecht wurde Gotthelf in Norddeutschland etwa nach 1850 bekannt. Unbestreitbar ist, daß Berthold Auerbachs polierte, selbstgefällige, gewaltsam naive Dorfgeschichten dem Zeitgeschmack mehr entgegenkamen; Gotthelfs geschichtliche Stellung aber wird dadurch nicht im mindesten beeinträchtigt: er war Deutschlands erster Naturalist und Deutschlands erster sozialer Schriftsteller.

Josef Scheffel

Derjenige Dichter, der von den führenden Talenten den größten Ruhm erwarb, ist Josef Scheffel. Wohl flüchtete er vor den großen Aufgaben seiner Zeit in die Vergangenheit; wohl wollte er ergötzen, zerstreuen und behaglich wirken; aber es wäre verfehlt, ihn zu den Kleinmeistern, zu Kinkel, Bodenstedt und Redwitz zu zählen. Er fand für den vorhandenen episch-lyrischen Ton eine überraschend kräftige realistische Ausdrucksweise; er schilderte Menschen statt verblaßter Schablonenfiguren; er gab wirklich geschaute Landschaftsbilder statt verschwommener Idyllen. Daher blickt Scheffels Dichtung trotz ihrer vielfach altertümelnden Art und Weise nicht wie die Dichtung der Redwitz und Kinkel in die Vergangenheit, sondern vorwärts zu schlichterer und echterer Kunstbehandlung. Beklagenswert ist, daß Scheffel eigentlich keine innere Entwicklung durchgemacht hat und daß sein Schaffen frühzeitig ins Stocken geraten ist.

Josef Scheffel (erst später bevorzugte er seinen zweiten, vornehmer klingenden Vornamen Viktor) wurde 1826 in Karlsruhe geboren. Es floß in ihm alemannisches Blut. Sein Urgroßonkel war Abt, sein Großvater Magnus Oberschaffner der Benediktinerabtei Gengenbach im Kinzigtal gewesen. Der Vater Philipp Jakob war Ingenieuroffizier und hatte als Wasserbaudirektor die Korrektion des Rheines geleitet; er war ernst, gediegen, in seinem Auftreten gemessen und militärisch. Die Mutter hieß Josefine Krederer, sie war froh und fantasievoll. Durch alte Familienüberlieferung besaß Josef Beziehungen zu Säkkingen, Hohentwiel und Sankt Gallen. Eine jüngere Schwester Maria wuchs mit Josef heran und tummelte sich mit ihm in dem schönen Garten des Elternhauses in der Stephanienstraße zu Karlsruhe. Die Lektüre, die für Josef von Bedeutung war und die sich auch in seinen späteren Dichtungen widerspiegelt, bestand in mancherlei Werken lyrischer und epischer Art: in Eichendorffs Taugenichts, Wilhelm Müllers Liedern eines reisenden Waldhornisten, in Brentanos Lied von der Ankunft eines Studenten in Heidelberg, in Walter Scotts und Wilhelm Hauffs geschichtlichen Romanen und Hauffs Fantasien im Bremer Ratskeller. Früh zeigten sich bei Josef Regungen malerischen Talentes, doch bestimmte ihn der Vater zur Laufbahn eines Juristen. Scheffel studierte von 1844 bis 1847, das erste Jahr in München, das zweite in Heidelberg, das dritte

in Berlin, das vierte wiederum in Heidelberg. In München kam er in Berührung mit Kaulbach und Moritz von Schwind und atmete ganz und gar in der Atmosphäre der bildenden Kunst. Am glücklichsten war für ihn die Zeit in Heidelberg, da gab er sich dem frohen Studentenleben hin, trat in die Burschenschaft ein, unternahm Wanderschaften und schwärmte. Mehr zufällig entstanden damals seine ersten Studentenlieder, Bummellieder, wie er sie selbst nannte. Der Gedanke, Dichter zu werden, lag ihm noch gänzlich fern. Fleißig und durchaus nicht unwillig hatte Josef Rechtswissenschaft studiert.

Von 1850 bis 1851 arbeitete er als Amtsrevisor in Säkkingen, einer einsamen Waldstadt am Oberrhein. Das freiherrlich von Schönausche Schlößchen, die Sandbank im Rhein, die überdachte alte Holzbrücke, der Pavillon, dessen Wände Fresken schmückten, die dunklen Waldberge ringsum machten auf ihn einen anheimelnden Eindruck. Zwei Jahre praktizierte er dort und ward mit Land und Leuten, zumal mit den Hauensteiner Bauern wohl vertraut. Von Säkkingen ward er nach Bruchsal versetzt. „Bruchsal ist eine langweilige Seestadt, und Sekretär am Hofgericht ist eine langweilige soziale Position. Die ganze lebensfrische Anschauung der Dinge wird durch dieses ewige Aktenlesen, durch diese Hantierung mit Tinte und Feder demoralisiert. Ich halt's nicht mehr lange aus.“ Sein Drang zur bildenden Kunst erwachte stärker als je, und er erhielt vom Vater endlich die Erlaubnis, sich zum Maler auszubilden.

Voll kühner Hoffnungen trat Scheffel 1852 die Reise nach Rom an, glücklich darüber, endlich den verhaßten Zwang des Amtes abgeschüttelt zu haben. Er studierte in Rom bei Ernst Willers und malte mit ihm Landschaften im Albaner- und Sabinergebirge, besonders bei Olevano. „Vergnüglich bin ich umhergezogen mit dem Häuflein deutscher Maler in Berg und Tal, entzückt von der wundersamen Schönheit des Landes Italia.“ Aber allmählich erkannte er die Schranken seiner Begabung und merkte, daß er zu alt geworden sei, die „Kunst“ zu erlernen. Die Genossen sagten ihm, daß in ihm mehr das Zeug zu einem Dichter als zu einem Maler stecke. „Ich merke wohl“, sagte er zu dem Kunsthistoriker Engerth, „euch allen gefallen meine Geschichten mehr als meine Zeichnungen. Und das tut mir sehr, sehr weh. Denn was soll aus mir werden als ein Maler?“ „Ein Dichter“, erwiderte Engerth. Er hörte ihn blaß und stumm an, dann winkte er dem Freund einen Gruß zu und verließ ihn. In Rom und auf Capri entstand einige Zeit später der Schwarzwaldsang Der Trompeter von Säkkingen. Heyse, in Sorrent mit der Dichtung seiner Novelle L'Arrabiata beschäftigt, kam nach Capri, und die beiden jungen Dichter verbrachten in der Künstlerherberge Rosa magra frohe Tage.

1853 kehrte Scheffel nach Karlsruhe zurück. Müde, matt und unerquickt von der Heimat und ihren Zuständen saß er in seiner alten Dachstube und ruhte sich aus. „Ich war wenigstens ein Jahr glücklich und werde mich damit trösten.“ Er dachte sich in Heidelberg auf die Dozentenlaufbahn vorzubereiten. Aus den gelehrten Studien erwuchs 1854 der Roman Ekkehard. In Heidelberg verkehrte Scheffel in dem „Engeren“, einem geistvollen und lustigen Kreise, dem Gelehrte und Künstler angehörten. Vom Jahre 1856 nahm dieses glückliche Leben eine Wendung zum Tragischen. Ein neuer Roman Tizian gelangte nicht über den Entwurf hinaus. Scheffel erkrankte an Gehirnhautentzündung und versank in tiefe Schwermut. Eine Zeitlang finden wir ihn in München, wo Geibel, Heyse, Bodenstedt und andere lebten, deren Schaffen dem seinigen verwandt war. Dort in München starb 1857 Scheffels Lieblingsschwester Maria. An ihr verlor er seine Freundin, Ratgeberin, seine Kameradin und seinen Schutzengel. Scheffel kehrte nach der Heimat zurück, „mit der Trübsal kämpfend wie König Saul.“ Die kleine Erzählung Hugideo entstand damals als Totenopfer des trauernden Bruders. Einer Einladung des Großherzogs Karl Alexander von Weimar folgend, besuchte Scheffel die neuerstandene, von Schwind mit herrlichen Fresken geschmückte Wartburg. Er plante einen großen Wartburgroman. Landschaftsschilderungen und sorgsame Urkundenforschung sollten sich in diesem Werk vereinigen. Zwei Jahre 1857 bis 1859 arbeitete Scheffel in Donaueschingen in der durch ihre Handschriften berühmten Bibliothek des Fürsten von Fürstenberg. Dann trieb ihn eine innere Unruhe fort. Er unternahm Wanderungen und Studien, um in seinem geplanten Roman etwas „Wartburgmäßiges“ zustande zu bringen.

Aber schon 1859 war seine Kraft als Poet gebrochen. Scheffel erkannte die Unmöglichkeit, den Roman zu vollenden. Es entwickelte sich ein Gemütsleiden, das sich bis zu vorüber-

gehender Trübung des Geistes steigerte. Auch Scheffels Ehe schlug unglücklich aus. Irgend einen neuen Plan auszuführen, gelang ihm nicht mehr; nur auf Wanderungen entstanden noch Gedichte. Scheffel lebte teils in Karlsruhe, teils in Radolfzell am Bodensee (Untersee), wo er sich einen Landsitz gegründet hatte. Sein fünfzigster Geburtstag brachte ihm die Verleihung des Adelstitels. Scheffel war zwischen 1870 und 1880 der gelesenste deutsche Dichter. Man berechnete, daß auf je hundert Deutsche ein Band Scheffel käme. Das letzte Jahrzehnt seines Lebens war durch Krankheit getrübt. In Karlsruhe starb Scheffel sechzigjährig 1886. „Dem Armen war es auch noch nach dem Tode beschieden", schrieb der berühmte Mediziner Kußmaul dem Biographen Scheffels Joh. Prölß, „daß öffentliche Richter, die mit dem Urteil leicht fertig sind, all sein Mißgeschick als selbstverschuldet verkünden und auf Trunksucht zurückführen. Sie haben recht, wenn Sie einen solchen Spruch als gewissenlos zurückweisen."

Werke: Der Trompeter von Säkkingen 1854. Ekkehard, eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert 1855. Gaudeamus, Lieder aus dem Engeren und dem Weiteren, entstanden 1855, erschienen 1868. Frau Aventiure, Lieder aus der Zeit Heinrichs von Ofterdingen, entstanden 1857, erschienen 1863. Juniperus, Novelle, geschrieben 1859, erschienen 1868. Bergpsalmen, entstanden 1860, erschienen 1870.

Entwürfe zu zwei großen Romanen: zu Tizian und zu dem Wartburgroman, auch Viola oder Sängerkrieg auf der Wartburg genannt.

Auf eine mehr malerischen als dichterischen Arbeiten gewidmete Vorbereitungszeit 1851 bis 1853 folgte bei Scheffel eine kurze, aber reiche Schaffensperiode von 1854 bis 1860, in der alle seine Werke entstanden, auch wenn er diese erst viele Jahre später veröffentlichte. In der Zeit, in der Scheffels Ruhm aufs höchste gestiegen war, hat er so gut wie nichts mehr hervorgebracht.

Scheffels erstes Werk Der Trompeter von Säkkingen stellte sich sofort als eine gesunde, klare Dichtung von nicht unbedeutender Eigenart dar. Der Stoff, die Lieder, die redend eingeführten Tiere, Ströme und Erdgeister wie der Kater Hiddigeigei waren durchaus romantisch. Aber die Ausführung atmete fröhlichen Realismus. Das Epos spielt in der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege, in der Barockzeit. Es knüpft an die Inschrift eines Grabdenkmals und an eine Ortssage in Säkkingen an.

Der junge Student der Rechte Werner Kirchhofer, der der Pfalzgräfin vom Rhein in einem Lied seine Liebe gestanden hat und deshalb von der Heidelberger Universität relegiert worden ist, hängt die Rechtswissenschaft an den Nagel. Von Heidelberg reitet er südlich nach Säkkingen, mit der geliebten Trompete als einziger Begleiterin. Er bringt dem schönen Edelfräulein Margarete von Schönau vor dem Schloß zu Säkkingen ein Trompetenständchen und wird von dem Vater, dem alten Freiherrn, als Musikus in Dienst genommen. Werner gewinnt bald die Liebe Margaretens. Mutig hilft Werner das alte Schloß gegen die aufständischen Hauensteiner Bauern verteidigen. Margarete pflegt den Verwundeten, doch als dieser bei dem alten Freiherrn um die Hand der Tochter anhält, wird er abgewiesen. Er sattelt sein Roß und reitet weiter nach Süden, nach Wälschland. Fünf Jahre vergehen. Werner ist Kapellmeister des Papstes in Rom geworden. Dort finden sich durch einen Zufall die Liebenden wieder. Der Papst erfährt von der treuen Liebe der beiden und ist bereit zu helfen. Er erhebt Werner, um den Standesunterschied auszugleichen, zum Marchese und legt die Hände der Liebenden zusammen.

Bedeutender war der Roman Ekkehard. Es ist ein reichgestaltiges fesselndes Werk; in der Reihe unserer geschichtlichen Romane einer der besten. Das Kulturbild aus dem 10. Jahrhundert ist mit größter Kenntnis der Sittengeschichte, der Rechtsverhältnisse und der alten Urkunden gezeichnet, aber das wissenschaftliche Material ist in lebendige poetische Anschauung verwandelt und mit tiefer Empfindung behandelt. Geschichte, Sage und Dichtung sind von Scheffel niemals schöner verwoben worden als hier. Man empfindet den Hauch des Vaterländischen

und sieht die Gestalten scharf und hell vor sich. Wieder bewährt Scheffel die Meisterschaft in der Schilderung von Örtlichkeiten. Die Anregung zu dem Werk boten die Klostergeschichten von St. Gallen.

Die verwitwete Herzogin Hadwig in Schwaben erbittet sich als lateinischen Lehrer und zur Einführung in die Lektüre des Virgil den schönen, jungen Klosterpförtner Ekkehard vom Abt des Benediktinerklosters St. Gallen in der Schweiz. Ekkehard, fromm, träumerisch, weltfremd, des Frauenherzens unkundig, zieht auf den Hohentwiel, den Sitz der Herzogin unfern vom Bodensee. Er ahnt nichts von der geheimen Liebe, mit der Herzogin Hadwig ihn betrachtet. Ehrlich fromm und einfältig, verletzt Ekkehard ihren Stolz. Allmählich aber gerät sein Blut in Wallung. Er hält sich wacker wie ein Mann bei dem Einfall der Ungarn. Die Empfindungen der Herzogin erkalten in demselben Maße, in dem die verlangende Neigung bei Ekkehard wächst. In der Kapelle der Burg gesteht er ihr stürmisch seine Liebe. Es ist zu spät, — und die Szene hat Zeugen. Ekkehard wird eingekerkert, er flieht mit Hilfe der Kammerzofe Praxedis und lebt in tiefer Einsamkeit als Bergbruder am hohen Säntis. Da läutert er sich, da findet sein Herz Ruhe. In der großartigen Natur dichtet er das Waltarilied. Er sendet es der Herzogin, als er, am Hohentwiel vorbeiziehend, gen Norden wandert zum Hofe des Kaisers.

Nach Vollendung des Ekkehard dachte Scheffel ein neues Werk in derselben Art zu schreiben. Es ist ihm nicht gelungen. Er verlor sich in gelehrte Forschungen, fand keinen inneren Bezug zum Stoff, nichts wollte ihm glücken, um gelehrte Arbeit und schöpferische Fantasie zu einer Dichtung zu vereinigen. Dazu kamen noch Schwermut, Krankheit, Rastlosigkeit und allerlei widrige Schicksale. Am längsten beschäftigte ihn der Plan zu dem Wartburgroman aus der Zeit der Minnesänger, in dessen Mitte Heinrich von Ofterdingen stehen sollte. Nichts ist davon vollendet worden als eine kleine Kreuzfahrergeschichte Juniperus, die in den Kreis des Wartburgromans gehört, und die Liedersammlung Frau Aventiure, die eine Anzahl schöner Dichtungen im Stil der ritterlichen Dichter und der fahrenden Leute enthält (Wolfram von Eschenbach, Heinrich von Ofterdingen, Reinmar der Alte, Biterolf, Der Vogt von Tanneberg u. a.). Am verbreitetsten sind Scheffels studentische Lieder aus dem Engeren und dem Weiteren Gaudeamus, z. B. Das Enderle von Ketsch, Rodenstein, Pumpus von Perusia, Der Zwerg Perkeo, Der Ichthyosaurus, Die Schweden in Rippoldsau, Als die Römer frech geworden, Im schwarzen Walfisch zu Askalon. Sie singen und sagen von fröhlicher Wanderlust, von Becherklang und alter Burschenherrlichkeit. Die beiden charakteristischen Richtungen von Scheffels Kneippoesie, schreibt J. Prölß, sind einerseits der Trieb, die von der Romantik zu sentimentalen Bläßlingen abgeschwächten Gestalten der ihrem Wesen nach so urkräftigen deutschen Vorzeit parodistisch umzugestalten, und andererseits die niedersten und urwüchsigsten Gebilde der organischen Welt im Sinn des Zechhumors mit menschlichen Gelüsten und Empfindungen zu begaben. Diese Lieder vereinigen Lyrik und Epik, sind frisch und kernig, übermütig und humoristisch und zählen mit Recht zu den besten humoristischen Liedern. Die Bergpsalmen endlich sind dem weisen Bischof Wolfgang von Regensburg, der sich in die Berge zurückgezogen hat, in den Mund gelegt. Sie enthalten, lyrisch betrachtet, das Beste, was Scheffel gedichtet hat.

Scheffel fand zahlreiche Nachahmer. Von ihm gehen jene Butzenscheibenlieder, jene Scheinepen, jene altertümlichen Romane aus, die in der folgenden Generation die echte Dichtung zu überwuchern drohten. Die Ehrungen, die Scheffel gefunden hat (Scheffelbund, Scheffeljahrbuch, Scheffeldenkmäler) gehen weit über

das rechte Maß hinaus. Scheffels Persönlichkeit ist ganz ungeeignet, erziehend und bildend zu wirken. Seine Poesie ist einerseits romantische Nachblüte, andererseits ein Übergang zum neueren Realismus. Sie ist nirgends groß, weder in ihren Vorzügen noch in ihren Fehlern: man kann Scheffels Dichtung vielleicht lieben, aber nicht bewundern.

Gottfried Keller

Als den bedeutendsten romantischen Realisten können wir Keller bezeichnen. Ihm lag die Romantik im Blute; er hatte eine Vorliebe für das Seltsame, Sonderbare, Wunderliche. Keller hat in seiner Jugend starke Einflüsse von Jean Paul, von Tieck, Brentano und Amadeus Hoffmann erfahren. Aber Keller erkannte auch, daß seine Generation mit der Romantik allein nicht mehr auskam. So gelang ihm die Darstellung des Wesentlichen kraft seines Wirklichkeitssinnes, so strebte er zugleich nach Maß und Formvollendung. Wie sich in Keller Romantik und Realismus vereinigt, erkennt man, wenn man seine Novellen betrachtet. In Romeo und Julie auf dem Dorfe zum Beispiel ist das Pflügen und die sittliche Verwilderung der alten Bauern ganz realistisch geschildert, romantisch dagegen ist der Charakter von Sali und Vreni, die in dieser krassen Verwilderung rein wie Kinder bleiben; romantisch ist auch der Tod der beiden Liebenden geschildert. Wie romantisch ist Spiegel, das Kätzchen; wie realistisch ist aber in dem Fähnlein der sieben Aufrechten die Beschreibung des Auseinandernehmens des Gewehrs! Zu dieser Doppelnatur kam das heimatliche Volkstum, das starke frische naturfreudige Schweizertum. Es war Kellers Streben, schweizerische und deutsche Art zu unzertrennlicher menschlicher Art zu verbinden.

Gottfried Keller wurde 1819 in Zürich geboren. Der Vater Gottfrieds war Drechsler und ein weitgereister trefflicher Mann. Er starb, als Gottfried fünf Jahr alt war. Die Mutter, Elisabet Scheuchzer, war eine fromme sinnige Natur, die mit ihrer Opferfreudigkeit den Sohn auch über die erste Jugendzeit hinaus viele Jahre erhalten und ihm während seiner langen Irrfahrten mit beispielloser Mutterliebe zugetan blieb. Sorge und Not wurden nach des Vaters Tod bald tägliche Gäste des Hauses. Keller hat seine Knabenzeit im Grünen Heinrich treu geschildert. In der Schule wurde er von einem Unstern verfolgt. Wegen Verhöhnung eines Lehrers wurde Keller von der Industrieschule fortgeschickt und mußte sich nun notdürftig selber weiter bilden. Dies Ereignis hat lange nachgewirkt; Kellers Wesen war ohnedies herb und verschlossen; der Knabe war zuviel mit sich und seinem Innern beschäftigt, von trotziger Unabhängigkeit, aber im Grunde weichen Gemütes. Als Jüngling wuchs er in allzu großer Freiheit auf. Seine Jünglingszeit verging in geschäftigem Müßiggang. Die Mutter gewährte ihm die Freiheit der Berufswahl ganz nach seinen unerfahrenen Wünschen. Keller wollte Landschaftsmaler werden. Auch hier traf ihn mancherlei Unheil. Sein erster Lehrer in Zürich war ein Stümper, sein zweiter zwar ein Künstler, aber geistig gestört. Eine regellose Lektüre machte Keller mit der Literatur vertraut.

1840 faßte Keller den Entschluß, aus dem unsicheren Dasein herauszukommen und nach München auf die Kunstakademie zu gehen. Malerisches Talent, oft bis zu einer Stärke, daß es dem dichterischen Talent eine Zeitlang überlegen schien, finden wir, wie nebenbei bemerkt sei, bei zahlreichen älteren und jüngeren Poeten: Geßner, Goethe, Maler Müller, Kopisch, Usteri, Scheffel, Keller, Reuter, Stifter, Heyse, Julius Grosse, Fitger, Johannes Schlaf. Auch auf der Münchener Kunstakademie wurde Keller von Unglück verfolgt. Er wurde krank, verzehrte tatlos die kleinen mütterlichen Ersparnisse, kam als Künstler nicht vorwärts und mußte 1842 die Heimat wieder aufsuchen. Die Beschäftigung mit der Malerei war, wie er zu spät erkannte, eine Verirrung. Von 1842 bis 1848 lebte Keller in Zürich ohne Amt, ohne

Lebensziel, ja ohne eigentliche Tätigkeit. Politisch war er damals radikal. Auch diese sechs Züricher Jahre beklagte er später als eine Vergeudung. Sein ganzes Wesen drohte infolge der Nachgiebigkeit gegen sein Ich zu verweichlichen, er war in Gefahr, tatlos zu verkommen. Allmählich vollzog sich in den nächsten Jahren in dem unsicher Gewordenen die Wandlung vom Maler zum Dichter. Er begann als Lyriker hervorzutreten und die ersten Gedichte zu veröffentlichen.

1848 ging er auf sieben Jahre aus der Schweizer Heimat fort. Dieser Entschluß gereichte ihm zum Segen. Es begann ein Läuterungsprozeß. Zu seiner wissenschaftlichen Ausbildung studierte Keller, schon ein Dreißigjähriger, in Heidelberg. Der Philosoph Ludwig Feuerbach übte auf ihn einen großen Einfluß aus. Keller wurde damals auch religiös ein Radikaler. 1850 ging er nach Berlin und blieb bis 1855 dort. Auch in Berlin war er einsam und verschlossen. Entbehrung und Mangel blieben nicht aus. Die Berliner Zeit ist die wichtigste in Kellers Entwicklung: er wurde damals mit vielen Schmerzen ein anderer Mensch und ein anderer Künstler. Es entstanden der Grüne Heinrich und der erste Band der Leute von Seldwyla. Endlich kehrte Keller 1855 nach Hause zur Mutter in Zürich zurück. Er hing mit jeder Faser seines Herzens an der Schweiz. Nun fand er in Zürich mehr anregenden Verkehr als früher. Seine politischen und religiösen Anschauungen wurden allmählich maßvoller.

Die Vaterstadt wählte Keller 1861 zum Staatsschreiber. Dies war ein Glück für ihn, die Gebundenheit des Amtes hat ihn vor Zersplitterung bewahrt; die praktische Tätigkeit rettete ihn vor einem neuen Rückfall in das alte Schmollen und in die Verweichlichung seines Ich. Fünfzehn Jahr verwaltete Keller sein Amt mit großem Geschick und Eifer. Während dieser langen Zeit pausierte sein dichterisches Schaffen, doch hatte er noch ältere Dichtungen unveröffentlicht liegen. 1876 trat Keller als Staatsschreiber ins Privatleben. Es drängte ihn, seine poetische Existenz wieder fortzusetzen. Ein reicher dichterischer Herbst war ihm noch beschieden. In Zürich war Keller mit dem Maler Arnold Böcklin befreundet. Keller lebte als Junggeselle. Seine Schwester Regula führte ihm den Hausstand. Am Ende seines Lebens von hellem Ruhm umleuchtet und als Siebzigjähriger hochgefeiert, starb Keller 1890 in der Vaterstadt.

Oft hat man Kellers persönliches Wesen verkannt. Er hatte viele abstoßende äußere Seiten. Er war auch in seiner besten Zeit ein Murrkopf, einsiedlerisch, schrullenhaft, von derber Ausdrucksweise. Aber seine Gesinnung war fest, und er selbst ein reiner und großer Mensch.

Kellers Entwicklung hatte zwei Perioden. Die erste Schaffensperiode ähnelte wenigstens in den Anfängen Scheffels Entwicklung: Auch Keller kam von einer anderen Kunst, der Malerei her; auch Keller vermochte sich nur schwer von der bildenden Kunst loszureißen. Zuerst, etwa um 1842, wandte sich Keller der subjektiven Lyrik zu, allmählich wurde die Lyrik objektiver; das Verlangen, Gestalten zu schaffen, ward immer mächtiger; er verließ die Lyrik 1850, irrte sich abermals in seinen Mitteln und erprobte seine Kraft im Drama (das Fragment Therese). Der Versuch mißlang; nun beschritt der Dichter einen andern Weg, um zu objektiver Widerspiegelung des Lebens zu gelangen: er schrieb einen weitläufigen biographischen Roman (Der grüne Heinrich) 1850 bis 1854. Auch dieser war als Roman mißlungen. Endlich fand Keller in der Novelle das eigentliche Gebiet seines Talentes (Die Leute von Seldwyla 1856). Einflüsse empfing Keller in dieser Periode seines Schaffens als Lyriker von Heine, Tieck, Brentano und Amadeus Hoffmann; als Erzähler von Jean Paul und Rousseau, als Künstler im ganzen von Goethe, als Denker, wie wir gesehen haben, von Feuerbach.

Zwischen der ersten und zweiten Periode liegt die lange *Staatsschreiberzeit*. Wenn auch während dieser nur wenig entstand, so ruhten doch in dem Pulte des Dichters zahlreiche begonnene oder entworfene Werke, die

rasch zur Reife gelangten, als er die Muße zum Schaffen fand. Dies erklärt die Fruchtbarkeit der zweiten Schaffensperiode. Das Tasten und Versuchen hatte aufgehört, Keller war Meister der poetischen Technik, seine Erfindungen waren blühender geworden; sein Stil ward freier von Seltsamkeiten, die Grundstimmung heller und freundlicher. Das ganze Wesen des Dichters hatte eine Läuterung durchgemacht. Er erweiterte seine Stoffgebiete, er bearbeitete das Feld der historischen Novelle und des Romans. In diese Zeit fällt die Umarbeitung des Grünen Heinrich. Sinkende Kraft zeigte erst sein letztes Werk Martin Salander.

Werke der ersten Periode bis 1856: Gedichte 1846. Neuere Gedichte 1851. Der grüne Heinrich, Roman, 1850 bis 1855 entstanden. Die Leute von Seldwyla. Erster Teil 1856. (Pankraz der Schmoller; Frau Regel Amrain und ihr Jüngster; Die drei gerechten Kammacher; Romeo und Julie auf dem Dorfe; Spiegel das Kätzchen). Ein dramatisches Bruchstück: Therese.

Werk der Staatsschreiberzeit: Das Fähnlein der sieben Aufrechten 1861.

Werke der zweiten Periode 1872 bis 1886: Die sieben Legenden 1872 (darin: Eugenia; Die Jungfrau und der Teufel; Die Jungfrau und der Ritter; Das Tanzlegendchen). — Die Leute von Seldwyla. Zweiter Teil 1874 (Die mißbrauchten Liebesbriefe; Der Schmied seines Glücks; Kleider machen Leute; Dietegen; Das verlorene Lachen). — Züricher Novellen 1878 (darin: Hadlaub; Der Narr auf Manegg; Der Landvogt von Greifensee; Das Fähnlein der sieben Aufrechten; Ursula). Der grüne Heinrich, zweite Bearbeitung 1879. Das Sinngedicht (Die arme Baronin; Der Geisterseher; Regine; Don Correa; Berlocken) 1882. Gesammelte Gedichte 1883. Martin Salander 1886.

Außerdem Kellers Tagebücher, Kellers Briefe.

Einzelne Gedichte: Abendlied (Augen, meine lieben Fensterlein); Schifferliedchen (Schon hat die Nacht den Silberschein des Himmels aufgetan); Begegnung (Schon war die letzte Schwalbe fort); Stille der Nacht (Willkommen, klare Sommernacht); Jugendgedenken (Ich will spiegeln mich in jenen Tagen); Winternacht (Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt); Ein Tagewerk; Die Mitgift; Waldfrevel; Der Nachtschwärmer (Von heißer Lebenslust entglüht); Regensommer; Herbstlied; Frühling des Armen; Frühlingsglaube; Zur Erntezeit; Sommernacht (Es wallte das Korn weit in die Runde).

Der grüne Heinrich ist das persönlichste aller Werke Kellers. Im Alter von dreiundzwanzig Jahren faßte der Dichter den Enschluß, einen kleinen tragischen Roman zu schreiben über den Zusammenbruch eines jungen Künstlerlebens, bei dem Mutter und Sohn zu Grunde gehen sollten. Keller kannte Seelenstimmungen dieser Art aus seiner eigenen Entwicklung. Das Werk wurde immer umfangreicher und gestaltete sich schließlich, von J. J. Rousseau, dem Verfasser der Bekenntnisse, nicht unbeeinflußt, zu einer poetischen Beichte über das gesamte Leben Kellers bis zu seiner Heimkehr nach Zürich aus München. Der Roman ist reich an Selbsterfahrenem und Selbsterlebtem, aber Menschen und Dinge sind poetisch erfaßt, künstlerisch gruppiert und mit den köstlichsten Zusätzen der Fantasie verschmolzen.

Erste Fassung. Der junge Heinrich Lee verläßt Zürich, um Künstler zu werden. In seiner Heimat läßt er die sorgende Mutter zurück. Er kommt nach München und wird hier Maler. Nun folgt eine lange Episode in Form einer Ich-Erzählung, die Heinrichs Kindheit und Jugend umfaßt. Es wird auch erzählt, wie Heinrich Lee den Namen Grüner Heinrich von seiner Kleidung erhalten hat. Im Lauf dieser Erzählung reiht sich ein Idyll an das andere, der Leser ahnt aber den tragischen Ausgang. Heinrich liebt zwei weibliche Wesen, die zarte blasse kränkliche Anna und die leidenschaftliche, sinnlich erregte Judith. Es wird weiter in dieser Ich-Erzählung berichtet, wie Anna, Heinrichs Jugendgespielin, stirbt und wie Judith in die Fremde auswandert. Nach dieser großen Episode geht die Erzählung des Romanes weiter, um Heinrichs Aufenthalt in München zu schildern. Heinrich macht das Dürerfest in München mit, gewinnt in Lys und Erikson Freunde,

vergeudet jedoch Zeit und Kraft, vereinsamt und verelendet und wandert endlich der Heimat zu. Er kommt auf das Schloß eines Grafen, der ihn aufnimmt, belohnt und beschäftigt. In neuer Liebe zu des Grafen Pflegetochter Dorothea vergißt Heinrich die Rückkehr zur Mutter. Zu spät kehrt er heim, sieben Jahre nachdem er von Hause fortgegangen ist. Ihm begegnet in der Vaterstadt der Leichenzug der Mutter. Heinrich stirbt, noch ehe wenige Wochen vergangen sind.

Die zweite Fassung — sie fällt in Kellers zweite Periode und erschien erst 1879 — enthält vielfach neue Zutaten, so die Geschichte vom Zwiehan, vom Pergamentlein, sie bringt auch neue Personen in die Erzählung, wie den Schulmeister Gilgus u. a., sie tilgt manche Auswüchse und läßt die Schuld Heinrichs am Tode der Mutter geringer erscheinen. Am bedeutungsvollsten ist die glückliche Wendung am Schluß: Heinrich kommt mit dem Leben davon und findet in einer staatlichen Anstellung die Befriedigung, die er in der Malerei vergeblich gesucht hat; auch Judith kehrt aus der Fremde wieder und bleibt bei ihm, nicht als sein Weib, sondern als seine Schwester. Die beiden Fassungen sind auch in der Form sehr verschieden. In der ersten Fassung berichtet der Dichter, läßt hierauf Heinrich in Ichform von seinen Jugendjahren erzählen und ergreift endlich selbst wieder das Wort. In der zweiten Fassung erzählt nur der Held der Geschichte, der grüne Heinrich. Da aber manches aus der früheren Bearbeitung stehen geblieben ist, so geht es nicht ohne Widersprüche dabei ab.

Die Aufnahme der ersten Bearbeitung war kühl. Der zweiten Bearbeitung kam Kellers inzwischen gereifter Dichterruhm zugute. Es zeigte sich schon an dem Erstlingswerke Kellers, daß der Dichter vornehmlich Novellist war. Der grüne Heinrich besteht im Grunde genommen aus einer Reihe von Novellen, die nur durch die Persönlichkeit des Erzählers zusammengehalten werden. Die Schönheit der Dichtung ist in zahlreichen Einzelheiten sofort auffällig; bei tieferer Betrachtung erschließt sich auch die Innigkeit des Empfindens, die große Kunst, mit der das Realistische zum Poetischen umgeschmolzen ist, die Wahrheit der Charakterzeichnung, der tiefe Humor und die Verklärung des Lebens. Die Komposition ist in beiden Fassungen mißlungen. Störend ist viel Lehrhaftes und breit Ausgesponnenes; auch viele Betrachtungen sind in dem Roman vorhanden, die zum Charakter des Helden und zu seiner Lage nicht passen. Das hindert jedoch nicht, daß der Grüne Heinrich dank der angeführten Vorzüge hohen poetischen Wert besitzt.

In den Leuten von Seldwyla, deren erster Band in der Berliner Zeit entstand, zeigt sich der Dichter in jedem Betracht reifer als in seinem Erstlingswerk. Seldwyla ist eine vom Dichter erfundene, halb wunderliche, halb verkommene Stadt in der Schweiz. Der Name bedeutet einen sonnigen Ort. Die Seldwyler sind in der Jugend unternehmend und verwogen, im reiferen Alter wunderliche Philister, voll der seltsamsten Einfälle und Schrullen. Die Helden der Geschichte sind zwar eingewandert, sonst aber richtige Seldwyler, arbeiten sich aber aus ihrer versumpfenden Umgebung durch ihre Tüchtigkeit heraus. Bewundernswert ist der Reichtum an Einzelzügen, die Naturwüchsigkeit und Frische, die vollgestaltende Kraft und der reizvolle Humor. Aber zu dem epigrammatischen Lobe Heyses, Keller sei der „Shakespeare der Novelle", fehlt entschieden die Berechtigung; wir bleiben bei den Leuten von Seldwyla im Bann des Kleinen, oft des Kleinlichen, es fehlen Leidenschaft und Größe; nicht selten treten aufdringliche Geziertheiten und spröde, lehrhafte Stellen auf. Die drei besten Novellen sind:

Pankraz der Schmoller. Die Hauptfigur weist viele Züge von Keller auf. Pankraz ist eines Tages auf und davon gegangen. Mutter und Schwesterchen Esther sitzen daheim. Nach fünfzehn Jahren kehrt Pankraz reich und angesehen zurück. Pankraz ist kein Schmoller mehr. Ein Weib und ein Löwe haben ihm das Schmollen ausgetrieben.

Die drei gerechten Kammacher. Drei schäbige philiströse Gesellen sind bei einem Kammacher in Stellung: Jobst der Sachse, Fridolin der Bayer und Dietrich der Schwabe. Alle drei warten, bis ihr liederlicher Meister einem von ihnen das Geschäft übergeben muß. Die Jungfer Züsi Bünzlin, eine ältliche Person, will nur den heiraten, der das Geschäft bekommt. Zur Entscheidung wird ein Wettlauf veranstaltet. Die Bürger lehnen sich behaglich an das Fenster, um zuzuschauen. Diese Philister spielen aber eine viel traurigere Rolle, als die drei Gesellen im Lauf der Erzählung gespielt haben. Keiner der Kammacher gewinnt das Glück, das er erstrebte. Der eine erhängt sich, der andere verlumpt, der dritte bekommt zwar Züsi Bünzlin — aber dieser hat das schlimmste Los von den dreien gezogen.

Romeo und Julie auf dem Dorfe. Die beiden Bauern Manz und Marti prozessieren um einen Acker, der im Grunde keinem von ihnen gehört. Es geht mit dem einen wie mit dem andern bergab. In den Kindern der beiden prozessierenden Bauern wandelt sich der Haß in Liebe. Sali und Vrenchen leiden unter der alten Feindseligkeit und Schlechtigkeit der Väter. Sie wollen getrennt einen Dienst suchen, und nur noch an einem Sonntag auf einer fremden Kirchweih tanzen. Als sie das Glück in vollen Zügen genossen haben, können sie sich nicht mehr trennen. Sie suchen gemeinsam den Tod.

Auch die Leute von Seldwyla wurden kühl aufgenommen und in ihrer Bedeutung nur von wenigen erkannt. Es bemächtigte sich des Dichters ein tiefer Unmut. In seiner ganzen ersten Schaffensperiode hatte ihm kein Erfolg gelächelt. Die lange Staatsschreiberzeit sah nur eine größere Dichtung entstehen, die (in die Züricher Novellen aufgenommene) Kellers Meisterschaft zeugende Novelle:

Das Fähnlein der sieben Aufrechten. Sieben Originale, Männer von altem Schlag, nehmen mit ihrer Fahne an einem modernen Schützenfest teil. Dem einen Alten mißlingt dabei eine Rede. Der junge Fahnenträger springt ein, rettet das „Fähnlein" und gewinnt, obschon er arm ist, die Tochter des Alten, dem die Rede mißlungen war.

Das innere Wachstum Kellers, die Vertiefung und Läuterung seines Wesens und eine staunenswerte Meisterschaft der Technik traten nach der langen Unterbrechung der poetischen Tätigkeit in den Sieben Legenden hervor. Es sind köstliche Erzählungen, in denen der Dichter das Feierlich-Kirchliche der alten katholischen Legenden ins Poetische und Menschliche verwandelt hat. Die Grundstimmung dieser Dichtungen ist hell und heiter. Die Sprache ist knapp und zart, so rein von Poesie durchleuchtet wie in keinem anderen Werke Kellers. Ein zweiter Band der Leute von Seldwyla war schon 1859 geplant worden, wurde aber erst nach 1870 vollendet. Die beiden ersten Novellen Die mißbrauchten Liebesbriefe und Der Schmied seines Glücks sind älter und gleichen noch den Novellen des ersten Bandes. In den drei neuen Novellen sind die Seldwyler in sich gegangen und haben sich bekehrt, indessen die ganze Welt ringsumher ein einziges großes Seldwyla geworden ist.

Kleider machen Leute. Ein armer Schneider Wenzel Strapinski wird für einen polnischen Grafen gehalten. Er muß die aufgedrungene Rolle weiter spielen und gewinnt eine reiche Erbin, namens Nettchen. Wenzel Strapinski wird zwar entlarvt, aber er gewinnt dadurch als sittliche Persönlichkeit und Nettchen heiratet ihn.

Dietegen ist die erste historische Novelle Kellers. Ein kleines Mädchen rettet einen Knaben, der gehenkt werden soll, vom Tode. Jahre vergehen. Der Mann rettet dasselbe Mädchen, das nunmehr erwachsen ist, vom Tod auf dem Henkersblock.

Die Bahn der historischen Novelle verfolgte Keller auch in den drei Züricher Novellen, die durch eine Rahmenerzählung zusammengehalten

werden. Es werden darin aus der Literaturgeschichte bekannte Personen vorgeführt. Hadlaub behandelt die Entstehung der Manesseschen Handschrift der mittelhochdeutschen Minnelieder. Der Narr auf Manegg führt die Nachkommen des Manesseschen Geschlechts vor; Der Landvogt von Greifensee erzählt von dem alten Junggesellen Landolt, daneben auch von den Dichtern Geßner und Bodmer.

Das bedeutendste Werk der zweiten Periode ist, außer der Neubearbeitung des Grünen Heinrich, die unter dem Namen Das Sinngedicht vereinigte Sammlung von sechs Novellen. An Erfindung sind sie das reichste, was Keller geschaffen hat. Der Entwurf stammt aus dem Jahr 1851. Das Sinngedicht ist das bekannte Epigramm von Friedrich von Logau:

„Wie willst Du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
Küß' eine weiße Galathee; sie wird errötend lachen."

Zunächst ist in der Rahmenerzählung höchst kunstvoll durchgeführt, wie Reinhart nach einer solchen Galathee sucht und in Lucia endlich die Gesuchte findet. Das Thema der Novellen sebst ist die richtige Frauenwahl oder umständlicher und philiströser ausgedrückt: welche Aussichten auf Glück bietet die Ehe zwischen Mann und Frau, wenn der Mann seiner Frau entweder durch Vermögen, oder durch Erziehung oder durch die Rasse überlegen ist.

Kellers letztes Werk Martin Salander ist ein Schweizer Roman, der die Geschichte zweier Familien erzählt und alte und junge Generation einander gegenüberstellt. Das Thema ist die Bedeutung des Familienlebens und die Stellung des einzelnen zum sozialen Leben. Die schönste Frauengestalt in dem Roman ist Marie Salander, eine wahrhafte „Mutgeberin." Der Roman zeigte ein Niedergehen der poetischen Kraft.

Als Lyriker war Keller zuerst 1846 aufgetreten; seine lyrische Periode reichte im allgemeinen bis 1855. Die Lyrik allein genügt, Keller auf eine bedeutende Stufe unter den Dichtern zu stellen. Sie ist gesund, klar, ungebrochen, ohne jede Selbstbespiegelung, voll eigentümlicher Bildlichkeit, groß und tief namentlich in Erfassung der Natur. Sie neigt im allgemeinen der Epik zu, ist nicht so empfindungsvoll und wohllautend wie die Stormsche, auch nicht so naiv wie die Mörikesche, sondern bewußter, herber, biederer und in vieler Hinsicht auch derber. Die Vermischung der unwiderstehlich schönen Gedichte mit vielen mittelguten und schwachen Gedichten hat der Verbreitung von Kellers Lyrik sehr geschadet.

Als Gesamtpersönlichkeit zeigt Keller Gegensätze: starke Fantasie, lebhaften Wirklichkeitssinn und Humor auf der einen und Hausbackenheit auf der andern Seite. Alles, was Keller darstellt, ist geschaut und erlebt. Er hat mit scharfer Menschenkenntnis auf den Grund des Herzens gesehen, und er vermag sich in die entferntesten Charaktere zu versetzen und zu verwandeln. Kellers Dichtung ist echt und wahr; nichts von Phrasen, nichts von äußerem Pathos, nichts von Nervosität. Wir stoßen überall auf Gesundheit und Wahrheit. Seine Poesie ist von äußerer Einfachheit und doch von innerer Notwendigkeit. Das größte Gewicht legt Keller auf die Charakteristik; erst in seiner zweiten Periode ist er auch erfinderischer in der Verknüpfung der Handlung. Die Probleme seiner Novellen sind nicht alle neu, doch ihre Lösung zeugt stets von Eigenart. So ist auch Gottfried Kellers Stil: durch und durch

persönlich, von reifster Kraft, oft herb, aber stets sachlich, reich an anschaulichen und lebendigen Bildern, im allgemeinen behaglich und gleichmäßig. Musterhaft sind alle Schilderungen, besonders von Volksfesten, die Keller sehr bevorzugt (im Grünen Heinrich, in Dietegen, im Fähnlein der sieben Aufrechten), von Dingen und seltsamen Geräten (von dem Pappwerk der Jungfrau Züsi Bünzlin), von Landschaften und alten Städten. Dramatiker ist Keller gar nicht. Auch seine Lyrik reicht nicht an seine Epik heran. Nur wenige herrliche Gedichte sichern ihm auch hier einen Platz unter den Ersten. Der Leidenschaft ging Keller nicht ohne Grund aus dem Wege, denn er konnte sie nicht darstellen. Keller hat die lehrhafte Absicht gemeinsam mit Jeremias Gotthelf, nur ist er viel gewählter in seinen Mitteln. Keller ist als Lyriker oft spröde, als Epiker oft weitschweifig, seltsam, geziert, prosaisch, überhaupt ungleich in der Ausführung. Wo er diese Mängel abstreift, gelingen ihm die zartesten wie die tiefsten Wirkungen. Was die oft widerstreitenden Elemente seiner Kunst zusammenhält, ist die Persönlichkeit des Dichters und sein Humor, der an den Jean Pauls heranreicht; Keller übertrifft jedoch Jean Paul in Formvollendung, Schönheit, Lebensfülle und edlem Maß.

Otto Ludwig

Durch Ludwigs gesamtes poetisches Schaffen geht ein Zwiespalt zwischen Erkenntnis und Kraft. Den Hauptgrund dazu fand der Dichter selbst in dem ihm innewohnenden Mangel an Selbstvertrauen und in seinen schweren körperlichen Leiden. Die Größe Ludwigs liegt im Entwurf; die Ausführung gelang ihm bloß mühsam oder gar nicht. Nur mit Rührung und Erschütterung kann man Ludwigs Schaffen überblicken. Er besaß die höchsten Gaben des Dichters: Verinnerlichung des Lebens, starke Fantasie, Ursprünglichkeit, Lebensfülle der Darstellung und hochentwickelten Kunstverstand. Und seine künstlerischen Eigenschaften waren mit den lautersten Eigenschaften des Charakters verbunden: Sittlichkeit, Kraft im Ertragen des Leides, Gemütstiefe, Seelenhoheit. Damit nicht genug; Ludwig besaß auch einen bohrenden Fleiß und eine unvergleichliche Anlage zur Selbstkritik. Aber die eigentümliche und verhängnisvolle Vermischung an sich herrlicher Geistesgaben und das lange furchtbare körperliche Siechtum des Dichters waren hauptsächlich daran schuld, daß so wenig von den stolzen Hoffnungen in Erfüllung gegangen ist: Otto Ludwig blieb der Meister des Entwurfes großartiger Werke und der tiefgründigen Untersuchung auf ästhetischem Gebiet. Otto Ludwig ist einer der bedeutendsten Epiker, die sein Zeitgeschlecht hervorgebracht hat, auch in der Einsamkeit eines abgeschlossenen Lebens — Ludwig nannte sich selbst einen Sohn der Einsamkeit —, aber unmittelbare Wirkungen gehen von ihm bei seinen Lebzeiten nicht aus, auch wenn Werke wie Heiterethei, Zwischen Himmel und Erde, Erbförster und Makkabäer das meiste, was in der Zeit an erzählenden und dramatischen Werken geschaffen worden ist, turmhoch überragen.

Jugendzeit. Harte Prüfungen aller Art waren diesem Poetenleben beschieden, das 1813 in einem patrizischen Bürgerhause des stillen Landstädtchens Eisfeld an der Werra seinen Anfang nahm. Der Vater Ludwigs, der Stadtsyndikus Ernst Ludwig, war bis zum Eigensinn schroff, dabei ein innerlich zarter und ideal angehauchter Mann. Die Mutter, Christiane, wird als Frau voll Liebe und Güte geschildert. Des Knaben Gesundheit war

zart, sein Seelenleben reifte zu frühem Verständnis dessen, was leidvoll seine Angehörigen beschäftigte. Ein Brand zerstörte einen großen Teil der Stadt und brachte damit auch Kümmernisse in die Familie. Ein frühes Grab nahm den Vater auf, die Mutter leitete die Entwicklung des talentvollen Sohnes, und durch ihre Fürsorge wurde er in die Welt Shakespeares eingeführt, der später sein Dichten zugleich beflügeln und vernichten sollte. Fürs erste erwachte in dem Knaben eine leidenschaftliche Neigung zur Musik. Der Bildungsgang Ludwigs bewegte sich außerhalb von allen geordneten Bahnen. Sein Oheim, der behäbige Handelsherr Christian Otto, bot ihm den Eintritt in seinen Laden und damit ein sattes, sorgloses Philisterleben an. Zweimal unternahm Ludwig den Versuch, die Schule weiter zu besuchen, 1828 in Hildburghausen, 1832 in Saalfeld, beide Male mißlang es. Dazwischen fiel Ludwigs Tätigkeit als Lehrling im Kramladen des Oheims. Ungeachtet dessen musizierte und komponierte Ludwig fleißig. Die Mutter starb; der Oheim ließ den wunderlichen Musensohn endlich gewähren.

Studienjahre. Mit seinem Freunde Karl Schaller lebte Ludwig im Sommer in dem schönen Garten, den er vom Vater ererbt hatte. So verstrichen die Jahre von 1835 bis 1838 ganz im Dienste der Musik; es entstanden Opern und Singspiele, deren Text Ludwig ebenfalls gedichtet hatte. Sie fanden Beifall und Ludwigs Landesherr, der Herzog von Meiningen, gewährte ihm ein Stipendium auf mehrere Jahre, um das junge, vielversprechende Kompositionstalent bei Felix Mendelssohn in Leipzig ausbilden zu lassen. Bald aber wurde ihm das Leben dort verhaßt. Körperliche Leiden ergriffen ihn, und er, der frei der Musik angehören sollte, konnte ein Jahr lang keine Musik ertragen. Auch mit Mendelssohns Art und Kunst konnte sich Ludwig, der überall das Charakteristische und Tiefe suchte, nicht befreunden. Im Winter 1840 begann die Neigung zum Poetischen zu erstarken. „Das Vage der Musik genügt mir nicht mehr", schrieb er, „ich muß Gestalten haben." Er fand für die Musik Ersatz in überreichen Plänen für das Agnes Bernauer-Drama, für Epen, Novellen und Lieder. Zu Laube und den Dichtern der zweiten Generation fühlte er sich im völligen Gegensatz, immer stärker trat die rein poetische Gestaltungskraft bei ihm hervor; er suchte nach einem durchaus selbständigen Weg, das Naive, Natürliche und Höchste, die schöne Wirklichkeit, als Künstler nachzuschaffen. Lange währte es, ehe er ihn fand. Er kehrte noch einmal nach der Heimat zurück (1840), fand hier im Hause des Onkels unselige Verhältnisse, ging zum zweiten Male (1842) nach Leipzig und entschloß sich endlich, auf die musikalische Laufbahn ganz zu verzichten und dafür die literarische einzuschlagen.

Meisterjahre und Leidensjahre. Es war sein stärkster Wunsch, eine Aufführung seines Trauerspiels Agnes Bernauer zu erreichen, und dieses hoffte er in Dresden durchsetzen zu können. 1843 traf er dort ein und blieb mit kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tod in der sächsischen Residenz. Die Erbschaft seines Oheims machte ihn für einige Jahre unabhängig. Im Jahr 1844 wohnte er in Garsebach bei Meißen und in Meißen selbst. Dort lernte er seine spätere Gattin Emilie Winkler kennen. 1845 begann seine Freundschaft mit dem Schauspieler Eduard Devrient, dem Verfasser der Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Devrient erkannte warm das dichterische Talent Otto Ludwigs an und suchte es zu fördern, wo er es vermochte; doch erlebte Ludwig erst als Sechsunddreißigjähriger die Aufführung eines Dramas von sich; es war der Erbförster, der in Dresden 1850 aufgeführt wurde. 1852 verheiratete sich Ludwig; 1853 wurden die Makkabäer aufgeführt; ein Jahr später übersiedelte Devrient leider nach Karlsruhe; 1857 gewährte König Maximilian von Bayern dem Dichter einen Ehrensold, doch nur auf ein Jahr. Noch einmal hob sich Ludwigs Gestaltungsvermögen in seinen köstlichen drei Novellen. Mit der Erzählung Zwischen Himmel und Erde errang er sogar den größten Erfolg, der ihm überhaupt bei Lebzeiten beschieden war; aber schon nach 1857 begann die verhängnisvolle Vertiefung in die Shakespearestudien, die schließlich dies herrliche Talent mit ihrer krankhaften Üppigkeit zum poetischen Schaffen kraftlos machten. Wohl seufzte er auf: „Nur ein Blick auf zwei oder drei Jahre völliger Sorglosigkeit, und einige Tragödien sollten sich aufbauen, deren sich meine Nation und Zeit nicht zu schämen haben sollten. Ich sehe eine ganze Welt von Erfindung und Gestalten, die ich zwingen könnte, wenn ich, von dem niederhaltenden Gewichte befreit, wieder in den Flug käme. Ich glaube, es wäre noch nicht zu spät." Es *war* zu spät. Der große, edle Kunstfreund, der das dem Scheiden sich zuneigende Poetenleben erhellt hätte, fand sich nicht, und während Ludwigs Fantasie fort und fort Pläne zu neuen Dramen erzeugte, mangelte die

Digitized by Google

Kraft, die Entwürfe der Dramen zu Ende zu führen. Dämonisch zehrten die unablässig fortgesetzten Shakespearestudien Ludwigs letzte Zeit und Kraft hinweg. Immer heftiger wurden nach 1860 die Krankheitsanfälle, Skorbut, Rheumatismus, Nervenschmerzen und andere für den Arzt rätselhafte Leiden. Mit einer Geistesstärke ohnegleichen trug er alles. 1861 empfing Ludwig nachträglich den Schillerpreis für die Makkabäer. Sein Leben wurde nun fast einsiedlerisch. Shakespeare lag wie ein Alp auf ihm; in krankhafter Entartung trennte sich bei ihm noch mehr als sonst Entwerfen und Ausführen, an den großen Briten verschwendete er den letzten Rest von Kraft. Erst 1865 fand Otto Ludwig im Tod Erlösung. In Dresden ist er auf dem Trinitatiskirchhof bestattet.

Dramatische Nebenwerke: Hanns Frei (Lustspiel in fünf Aufzügen in Versen 1842 in Leipzig begonnen, 1843 vollendet). Die Rechte des Herzens (bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen in Prosa, 1845 vollendet). Die Pfarrrose (bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen in Prosa, entstanden 1845, zum Schauspiel 1850 umgearbeitet unter dem Titel: Die wilde Rose). Das Fräulein von Scuderi (Schauspiel in fünf Aufzügen in Versen, nach E. Th. A. Hoffmanns gleichnamiger Erzählung in den Serapionsbrüdern, 1848 vollendet).

Dramatische Hauptwerke: Der Erbförster (Trauerspiel in fünf Aufzügen in Prosa, entstanden 1849 in Meißen, 1850 aufgeführt, 1853 erschienen. Ältere Entwürfe mit den Titeln: Die Wildschützen, Willem Brandt, Eine Waldtragödie fallen zwischen 1846 und 1848). Die Makkabäer (Trauerspiel in fünf Aufzügen in Versen, begonnen 1851, vollendet 1852, aufgeführt 1853). Das ist die dritte Bearbeitung des Stoffes. Die erste Bearbeitung von 1850 hieß Die Makkabäerin und behandelte das Motiv der Doppelehe; die zweite Bearbeitung von 1851 ist ebenfalls verworfen worden, die dritte kam zum Abschluß.

Zahlreiche dramatische Entwürfe. Die wichtigsten sind: Agnes Bernauerin in mehr als 30 Plan- und Skizzenheften aus den Jahren 1835 bis 1846 und 1854 bis 1864. Es liegen fünf Bearbeitungen vor: 1. Der Liebe Verklärung (1835); 2. Der Engel von Augsburg (1842); 3. Der Engel von Augsburg mit einem Vorspiel und einer Vorrede von dem Landsknecht Hanns Rinken; 4. Das Hauptfragment von 1854, das bis zum dritten Akt reicht; 5. Der Engel von Augsburg (1856 und 1857). Friedrich der Zweite von Preußen (1844). Das Vorspiel dazu heißt: Die Torgauer Heide. König Darnleys Tod (Maria von Schottland) 1853. Genoveva 1856. Marino Falieri 1857 bis 1860. Die Freunde von Imola, Komödie 1860 und 1862. Camiola (Die Kaufmannstochter von Messina) 1860 bis 1864. Leben und Tod Albrechts von Waldstein 1861 bis 1865. Tiberius Gracchus, des Dichters letzte Arbeit 1862 bis 1865; nur der erste Akt ist vollendet.

Erzählungen: Die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen, Märchennovelle 1842. Maria, Novelle 1842. Die Heiterethei, geschrieben 1854, erschienen 1855. Aus dem Regen in die Traufe 1854. (Die beiden letztgenannten Erzählungen erschienen zusammen unter dem Titel: Thüringer Naturen, die Heiterethei und ihr Widerspiel 1857). Zwischen Himmel und Erde, geschrieben 1855, erschienen 1856.

Kritische Schriften: Shakespearestudien, vom Dichter in fünf umfangreichen Heften niedergeschrieben, die zu vier Bänden zusammengeheftet sind, 1874 zum ersten Male auszugsweise erschienen. Romanstudien, erschienen 1891.

Ludwigs Frühzeit. Mit stiller, aber unwiderstehlicher Kraft entfaltete sich Ludwigs Talent; es ging von musikalischen Stimmungen zu dichterischen Gestaltungen über, wenngleich musikalische Elemente auch später Ludwigs Dichtung durchziehen. Schon in seiner ersten Zeit strebte er nach Natürlichkeit, Schlichtheit und Naivität; selbst in seinen mißlungenen Jugendwerken zeigte sich die Abneigung gegen das Rednerische, Pomphafte und Akademische der Nachahmer Schillers, gegen die modische Verstandesliteratur des jungen Deutschland, gegen das dürre literarische Handwerk Mundts und Laubes und gegen den unheiligen Spott Heines. Ludwig war einer der machtvollsten Kämpfer gegen die Mode- und Tendenzdichtung der Jahre 1840 bis 1850. Zwar ging auch Ludwig von älteren Vorbildern aus; er hat für die Erzählung Einflüsse von dem wilden, bizarren und dämonischen Hoffmann erfahren, in dem Drama Fräulein von Scuderi griff er geradezu zu

einem Hoffmannschen Stoff und trieb dessen kriminalistische und grausige Motive auf die Spitze; aber wie selbständig zeigte sich auch dabei der junge Dichter: Hauptsache war ihm schon damals die Leidenschaftsdarstellung, die er in gesteigerten Lebensschilderungen glänzend zu bewältigen wußte. Mild und anmutig klingen in Hanns Frei, einem der ältesten Werke des Dichters, südlich romantische Vorbilder an. Doch auch hier keine Spur von Nachahmung: Anlage, Charakterzeichnung und realistisches Beiwerk — dies oft allzu breit — lassen etwas völlig Eigenartiges erkennen. Einige Jugendwerke Ludwigs zeigten den Einfluß von Jean Paul; die Novelle Maria erinnerte an Goethe und Tieck; aber überall erblickte man Feinheiten der Seelenmalerei, Einzelschönheiten und Einzeltiefen. Das rastloseste Streben nach künstlerischer Vollendung beflügelte diese Anläufe, sie wurden immer kühner, der Dichter schaute immer tiefer auf den Grund der Wesen und trachtete mit immer größerer Entschlossenheit nach Wahrheit und Natur. So gelangte Ludwig, dem der literarische Alltag und Gutzkows, Heines, Menzels Vielgeschäftigkeit zu seiner Ausbildung nichts bieten konnten, endlich zur poetischen Selbstständigkeit. Mit der peinlichen Selbstkritik, die ihm eigen war, legte Otto Ludwig alle diese Jugendarbeiten später beiseite.

•

Der dichterische Prozeß und die Kunstbehandlung Ludwigs. Otto Ludwig hat selbst ausführlich geschildert, wie sich bei ihm der dichterische Prozeß vollzog. Vom psychologischen wie vom ästhetischen Standpunkt aus gehört diese Kundgebung zu dem Bedeutendsten, was über die inneren Vorgänge beim Dichter geschrieben worden ist. — „Mein Verfahren beim poetischen Schaffen ist dies: Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich oder gegen einander, und dies wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt.“ An anderer Stelle heißt es: „Erst bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellt, entweder ein tiefes mildes Goldgelb oder ein glühendes Karmoisin. In dieser Beleuchtung wird allmählich eine Gestalt sichtbar.“ Otto Ludwig fährt dann fort: „Diese Farbenerscheinung hab' ich auch, wenn ich ein Dichtwerk gelesen, das mich ergriffen hat; versetz' ich mich in eine Stimmung, wie sie Goethes Gedichte geben, so hab' ich ein gesättigt Goldgelb, ins Goldbraune spielend; wie Schiller, so hab' ich ein strahlendes Karmoisin, bei Shakespeare ist jede Szene eine Nuance der besonderen Farbe, die das ganze Stück mir hat. Wunderlicher Weise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung, an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stück erfahre ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst; sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus, schießen immer neue, plastische, mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Teilen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält und eine Art körperliche Beängstigung mich in Händen hat . . . Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein toter Buchstabe. Nun geb' ich mich daran, die Lücken des Dialogs auszufüllen. Dazu muß ich das

Vorhandene mit kritischen Augen ansehen. Ich suche die Idee, die der Generalnenner aller dieser Einzelheiten ist . . . Dann such' ich ebenso die Gelenke der Handlung, ebenso die psychologischen Gesetze der einzelnen Züge, den vollständigen Inhalt der Situationen, ich ordne das Verwirrte und mache nun meinen Plan, in dem . . . alles Absicht und Berechnung ist . . . Da sieht es denn ungefähr aus wie ein Hebbelisches Stück . . . Ich könnte es nun so lassen und vor dem Verstande würde es so besser bestehn als nachher . . . Aber ich kann mir nicht helfen, dergleichen ist mir kein poetisches Kunstwerk . . . Das Psychologische drängt sich noch als Physiologisches auf, überall sieht man die Absicht. Nun mach' ich mich an die Ausführung. Das Stück muß aussehen, als wäre es bloß aus dem Instinkt hervorgegangen . . . Man muß an der Gebärde der Rede, wenn ich so sagen darf, merken, was in der Person vorgeht, aber sie muß es nicht mit dürren Worten sagen . . . Es ist das freilich schwer, denn man hat immer zwei Gedankenreihen bei dieser Umwandlung festzuhalten, nämlich erstens die Reden, die der Person natürlich und die einen Inhalt und Zusammenhang für sich haben, zweitens die psychologischen Entwicklungsmomente, die sozusagen ohne Wissen, ja oft wider den Willen der Figur durch jene hindurchschimmern. Es ist nicht allein technisch schwer, sondern es verlangt auch wenigstens im Anfang einen schweren Sieg über die Eitelkeit, denn die blendenden Farben der rohen Stoffe werden zu gebrochenen, die Einfälle verlieren das Pikante, das Raffinierte sieht aus wie das Gewöhnliche . . . Bei Hebbel erzählen die Personen ihre Charakterzüge in kleinen Anekdoten und wissen sich selbst etwas damit, was für ganz eigene Menschen sie sind, während meiner Meinung nach sich der Charakter einer Person ohne ihr Wissen, ja wider ihren Willen zeigen muß, die Personen selber ihren Charakter meist nicht kennen, und indem sie ihren vermeinten schildern wollen, unwillkürlich und ohne es zu wissen, ihren wirklichen schildern müssen . . . Die Personen soll man für Menschen halten, sie müssen sich also wie Menschen gebärden, wenn ein Schicksal auf uns Eindruck machen soll, darf es kein Theaterschicksal sein."

•

Dramen. Das erste Drama, das Otto Ludwig nach den eben angeführten Grundsätzen vollendete, die der bisher geübten klassischen und romantischen Kunstbehandlung völlig entgegengesetzt waren, ist die Waldtragödie Der Erbförster (1850). Das Stück ist in allen Einzelheiten reich an psychologischer Wahrheit und Lebensfülle. Der alte Förster ist kraftvoll charakterisiert, die Nebenpersonen nicht minder; die Welt in dem waldumgebenen Forsthaus ist zum Greifen deutlich wiedergegeben, die Stimmung wächst riesenhaft vom Lustspielartigen bis zum Tragischen. Zwei Bedenken lassen sich jedoch nicht unterdrücken: daß der Förster Ulrich in seiner Eisenköpfigkeit so absolut nicht einsehen will, daß der neue Besitzer des Waldes mit dem Walde machen kann, was er will, und daß am Schluß sich Mißverständnisse und Zufälle häufen, die sich vielleicht in novellistischer, doch nimmer in hastig vorwärts drängender dramatischer Behandlung ertragen lassen. Mit Unrecht ist das Stück eine Schicksalstragödie genannt worden; wohl aber arbeitet es bisweilen mit manchen Mitteln dieser Dramen, mit der überstürzten Handlung, mit der überhitzten Stimmung und den ahnungsvollen Träumen.

Dennoch bleibt dem Erbförster seine Bedeutung; er ist eine der stärksten bürgerlichen Tragödien und ein Werk der Verschmelzung von Wahrheit und Schönheit.

Erster Akt. Das Drama führt uns in das Jägerhaus von Düsterwalde im Jahr 1849. Marie Ulrichs und Robert Steins Verlobung soll gefeiert werden. Da geraten deren Väter, die beiden alten hitzköpfigen Duzfreunde, der Erbförster Ulrich und der reiche Fabrikant Stein, in Streit wegen des Durchforstens im Walde. Stein als Besitzer verlangt das Durchforsten, Ulrich verweigert es, weil er als Förster es als eine Gewissenlosigkeit ansieht, dem Walde Schaden zuzufügen. Stein droht, Ulrich abzusetzen; Ulrich bleibt bei seiner Ansicht. Daß er durch seinen Eigensinn das Liebesglück Mariens und Roberts zerstört, kümmert ihn nicht. Der Buchhalter Möller verkündet Ulrich seine Absetzung und die Ernennung des Buchjägers, eines übel berufenen Menschen, zum neuen Förster. Zweiter Akt. Den Fabrikanten Stein reut es mittlerweile, den alten Freund abgesetzt zu haben; er läßt ihm das doppelte Gehalt als Ruhegehalt bieten, Ulrich nimmt es nicht an, er hält sich für unabsetzbar, da er streng und treu nach Recht und Gewissen gehandelt habe. Er schickt seinen Sohn Wilhelm zum Advokaten, um Stein zu verklagen. Sein jüngerer Sohn Andres wird von dem Buchjäger im Wald geschlagen. Auf Befehl des Vaters nimmt Andres seine Flinte, um jeden niederzuschießen, der sich im Wald das Recht des Försters anmaßt. Mag alles andere zu Grunde gehen: Recht soll Recht bleiben. Dritter Akt. Wilddiebe nehmen in der Grenzschenke dem Andres die Flinte heimlich weg. Einer von diesen, der Lindenschmied, erschießt damit den Buchjäger aus altem Hasse. Der sterbende Buchjäger bezeichnet, weil er die Flinte kennt, Andres als Täter. Inzwischen will der alte Stein Schloß und Forst seinem Sohne übergeben und dieser soll Ulrich wieder einsetzen. Da hört Stein von dem Mord am Buchjäger und läßt aus ingrimmigem Zorn Soldaten holen. Vierter Akt. Die Erbförsterin will mit ihren Kindern das Forsthaus verlassen, um zu ihrem Vetter, dem reichen Bauern Wilkens zu gehen. Der junge Robert Stein bittet seine Braut Marie schriftlich, zu einem Zwiegespräch in den heimlichen Grund zu kommen. Der Erbförster erfährt (irrtümlicherweise!), daß Robert Stein dort im heimlichen Grund, Andres, des Försters Sohn erschossen habe und beschließt fürchterliche Rache zu nehmen, Auge um Auge, Zahn um Zahn. Fünfter Akt. Der Erbförster kehrt nach Hause zurück. Er hat im heimlichen Grund, wie er glaubt, Robert, den Sohn seines Feindes, erschossen. Er meint, auch bei dieser Tat im Rechte gewesen zu sein. Aber Robert lebt, und furchtbar klärt sich alles auf. Marie ist, als der alte Förster auf Robert anlegte, absichtlich in den Schuß gelaufen und so von des Vaters Hand gestorben. Entsetzen packt den Erbförster. Er sieht ein, daß er Unrecht hatte. Er erschießt sich mit seinem eigenen Gewehr.

Nur ein Drama war noch dem Dichter zu vollenden vergönnt: Die Makkabäer 1852. Es ist ebenfalls mehrfach umgestaltet worden. Ludwig wollte anfangs die altjüdische Doppelehe zum Mittelpunkt machen; die beiden Frauen Judas, die stolze Lea und die demütige Thirza (später Naemi genannt) sollten in Gegensatz gebracht werden, die Volksbefreiung durch Juda aber in den Hintergrund treten. Später ließ Ludwig das Motiv der Doppelehe fallen, er machte Lea zur Mutter und Naemi zur Gattin Judas. Manches aus dem älteren Entwurf blieb jedoch bestehen; Lea und Juda fordern allzu gesondert voneinander die Teilnahme für sich; die Handlung rollt nicht in lückenloser Aufeinanderfolge von Ursache und Wirkung ab; die Episode Eleazars drängt sich störend hervor, der dritte und vierte Akt sind breite Zustandsschilderungen, die um so hemmender wirken, als der zweite Akt das dramatisch Wirksamste ist, was Ludwig je geschrieben hat. Der hohe Geist des Werkes, die Charakteristik Leas, Judas und Naemis, die energische Gestaltungskraft und die Macht des Entwurfs prägen sich als Vorzüge der Dichtung ein, wenngleich der Erbförster bei all seinen Schwächen an realistischer Kunst höher steht und das echt Otto Ludwigsche besser zum Ausdruck bringt als die Makkabäer.

Das Drama spielt in Modin und anderen Orten des heiligen Landes im 2. Jahrhundert vor Christus. Personen: Lea, die Mutter, und Mattathias, der Vater der Makkabäer; beider Söhne Juda, Eleazar und fünf andere Brüder; Judas Gattin Naemi; König Antiochus, seine Feldherren usw. *Erster Akt.* Die Syrier unter Antiochus Eupator haben das Volk Israel vom alten Väterglauben abspenstig gemacht und griechische Götter eingeführt. Das Geschlecht, das die hohepriesterliche Würde bisher besessen hat, ist erloschen; den nächsten Anspruch auf diese Würde hätte nun der greise Mattathias. Es gilt, diesen Anspruch in Jerusalem zu vertreten. Der älteste Sohn des Mattathias, der kraftvoll schlichte Juda wird vom Vater dazu aufgefordert, lehnt jedoch ab, und so wird sein jüngerer Bruder, der eitle, den glänzenden Schein liebende Eleazar ausgesandt. Juda harrt der Zeit, da er handeln muß; er will das Höchste, die Befreiung des Volkes von der syrischen Herrschaft. *Zweiter Akt.* Eleazar kehrt von seiner Sendung zurück. Sie ist gescheitert. Die Syrer haben ihn mit Schmeichelei umgarnt und geködert. Syrische Truppen wollen auch in der Stadt Modin den griechischen Götterdienst einführen. Schon erhebt sich ein heidnischer Altar mit einem Götterbild. Das Volk ist ergrimmt, wagt aber keinen Widerspruch. Lea fordert wiederholt Eleazar zum Handeln auf, er hat aber keinen Mut. Ein Abtrünniger will das Opfer bringen, da stürzt Juda vor. Er zerstört Altar und Götterbild und ruft die Juden zum Kampfe gegen die Syrer. *Dritter Akt.* Juda hat sein erschlafftes Volk mit sich fortgerissen und mehrere Vorteile über die Feinde errungen. Schon hat ihm der letzte Sieg den Zugang nach Jerusalem eröffnet, da bricht der Sabbat herein und, von fanatischen Priestern betört, legt das jüdische Heer trotz Judas Grimm die Waffen aus der Hand und läßt sich vom Feinde wehrlos töten. In Modin, wohin das Gerücht von der Niederlage gedrungen ist, wird Lea mit zwei ihrer Söhne gefangen genommen. *Vierter Akt.* Die Syrer schleppen die Söhne fort, Lea folgt ihnen so lange, bis sie selbst an einen Baum gebunden und dem Tode preisgegeben wird. Naemi, Judas Weib, die bisher ob ihrer Demut von Lea verachtet worden war, löst ihre Bande und befreit sie. Juda schleicht sich in die belagerte Stadt Jerusalem, richtet den Mut von neuem auf und bereitet alles zu einem Ausfall vor. *Fünfter Akt.* Im Heer des Antiochus herrschen Unzufriedenheit und Meuterei. Lea kommt und fleht den König um das Leben ihrer gefangenen Söhne an. Ein Marterofen ist für die Söhne bereit. Lea will für ihre Söhne sterben, doch soll gerade sie auf Befehl des Königs leben. In dieser Not sagt sich der bisher auf Seite des Königs von Syrien stehende Eleazar von diesem los und schreitet mit seinen Brüdern heldenmütig zum Marterofen. Lea muß Zeuge ihres Todes sein. Da dringt Juda siegreich aus Jerusalem vor, der König der Syrer zieht ab, Israel ist befreit; Lea aber, überwältigt von Leid und Wehe, stirbt.

Ludwigs dramatische Entwürfe. Wie groß deren Zahl ist, deuten schon die angeführten Titel an. Nach den Makkabäern hat Ludwig kein Drama mehr vollendet. „Ich sehe alles", sagte er, „ich hab's vor mir, deutlich, aber machen, der Sprung über den Graben vom Denken zum Festsetzen, geht nicht." Von den wichtigeren Entwürfen sind Berge von Manuskripten, mit Inhaltsangaben, Charakteristiken, Skizzen der Handlung, neuen Entwürfen, ausgeführten Szenen, Nachträgen, Erfindungen, Motiven, abermals neuen Plänen und fast undurchdringlichen Schriftsätzen vorhanden. Einem ehrfurchtheischenden Ruinenfeld ist der Nachlaß Otto Ludwigs zu vergleichen. Ohne eine Kenntnis desselben ist ein Verständnis des Dichters unmöglich. Der Schatz an Manuskripten wird jetzt in Weimar im Goethe-Schiller-Archiv aufbewahrt. Am gewaltigsten war Ludwigs Arbeit an *Agnes Bernauer*, die er fünfmal umgestaltete. Mit Schiller wetteiferte er in *König Darnleys Tod* (Maria Stuart) und Leben und Tod Albrechts von Waldstein. Die Auffassung ist in beiden Entwürfen groß und kühn. Ob sie freilich in dramatische Form zu pressen gewesen wäre, steht dahin. Maria Stuart ist bei Ludwig ein Überweib voll Entschlossenheit, Leidenschaft und ungemessenem weiblichen Stolz, ohne Innerlichkeit und Sittlichkeit.

Das Stück sollte mit der Gefangennahme Marias in England enden. Der Waldstein Ludwigs breitet sich wie eine Zeichnung zu einem ungeheuren Freskogemälde aus. Waldstein erscheint darin als dämonischer Emporkömmling, der durch die Triebkraft des Ehrgeizes gewaltig emporwächst. Das Stück sollte außer Waldstein Gustav Adolf, Maximilian von Bayern und Kaiser Ferdinand vorführen. Der erste Akt sollte auf Waldsteins Schloß und in Wien spielen und die Gärung vor der Absetzung in Regensburg behandeln, der zweite sollte Waldsteins Absetzung bringen, der dritte Gustav Adolfs Auftreten und Waldsteins neues Steigen, der vierte die Schlacht bei Lützen als Wendepunkt, der fünfte die Anklage beim Kaiser und Waldsteins Ermordung.

*

Neue kritische Erkenntnisse. Durchzogen sind die Entwürfe von zahlreichen Studien über Shakespeare. Seit 1855 wachsen diese Untersuchungen immer mehr an. Ludwig versenkte sich zu Zwecken der künstlerischen Selbsterziehung so tief in die Welt Shakespeares, in der er den Inbegriff aller Dichtergröße und besonders der tragischen Kunst erblickte, daß er seine Fantasie dadurch lähmte, seinen unbefangenen Blick trübte und das eigene Schaffen fast verlernte. Die Bewunderung Shakespeares ging Hand in Hand mit der Polemik gegen Schiller und zum Teil auch gegen Hebbel. Was Ludwig über den großen Briten sagt, gehört ästhetisch zu dem Bedeutendsten schlechtweg, so wenig systematisch es geordnet ist; und auch im Kampf gegen Schiller, so ungerecht er ist, fand Otto Ludwig neue Erkenntnisse. Die wichtigsten der wahrhaft zu neuen Zielen weisenden, die strikte Absage an die klassische Dichtung enthaltenden Grundsätze der Ästhetik Otto Ludwigs lauten ungefähr folgendermaßen:

Die unnatürliche Scheidung, die Goethe und Schiller und auf ihren Spuren die Romantiker in die Dichtung gebracht haben, indem sie das Schöne von dem Wahren trennten und aus der Fantasie eine Fata Morgana machten, eine geträumte Insel voll Traumes, die den Menschen, der sie sieht, mit der wirklichen entzweit und ihm das Heimatgefühl in dieser raubt, diese unnatürliche Scheidung muß der Anschauung der vollen Lebenswahrheit weichen. „Wir müssen aus dem Fahrwasser der Epigonen ein für allemal heraus. Wir müssen in unsrer künstlerischen Anschauung von der Natur ausgehen, nicht vom Historischen. Die Natur ist namenlos reich in jeder Beziehung, und in ihren Ideen so einfach, wir müssen nur lernen, diese Einfachheit zu erkennen und die in ihr liegende Schönheit zu sehen.“ Alles Unwahre ist auch unschön. Die Sentenzen Schillers, „die Juwelen zum Herausnehmen, die geprägten Taler und Dukaten, die silbernen Äpfel, die an dem Baum der Rede hängen“, sind zu verwerfen. Die günstigste Handlung für ein Drama ist ein einfacher Stoff, in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemütsart und Bestrebungen scharf gegensätzliche Personen vorkommen.

Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es ist, zu schmähen. Der Dramatiker älterer Schule suchte irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, eine Roheit des Schicksals gegen das Schönheitliche und gegen einen edlen Menschen, um es in einem Gedichte vor dem Leser oder Zuschauer siegreich zu bekämpfen. Idealist und Naturalist irren gleichmäßig: Der Naturalist nennt nur das wahr, was als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht. „Es ist falsch, wenn unsre

jugendlichen Illusionen durch Schiller zu einer leidenschaftlichen Stärke erzogen werden; wir werden dadurch bloß zu einem in der Fantasie existierenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub und was das Schlechte ist, ungerecht gegen die Wirklichkeit macht."

Etwas Bedeutenderes hatte kein Ästhetiker oder Kritiker der nachklassischen Zeit gesagt. Die Gedankenschätze der Otto Ludwigschen Shakespeare- und Romanstudien blieben aber lange verborgen; als eine Auswahl 1874 erschien, war man zu ihrem Verständnis noch nicht reif, und mühsam mußte eine ganze Generation von Dichtern nach 1884 von neuem entdecken, teilweise auch von Russen, Norwegern und Franzosen als Anregung empfangen, was in Otto Ludwigs Untersuchungen schon 1850 einem deutschen Dichter kritisch und poetisch zur Gewißheit geworden war.

Ludwig als Epiker. Es ist klar, daß sich Ludwig vor allem für einen Dramatiker hielt, ebenso klar aber, daß er gerade als ausübender Dramatiker sein Ideal nicht erreicht hat. Der Zwiespalt zwischen Wollen und Können ist unüberbrückbar. Besser gelangen ihm die Erzählungen. In den Novellen hat er ein Beispiel realistischer Erzählungskunst aufgestellt. In ihnen zeigte er, daß in den unscheinbarsten Stoffen die meiste wahre Poesie liegt; unbefangen und stimmungsvoll gab er das Thüringer Volksleben wieder, beschrieb exakt die einzelnen Hantierungen, bildete ein Stück wirklicher Natur aufs schärfste nach und individualisierte die Sprechweise seiner Personen mit größter Treue. Diese Erzählungen Ludwigs werden noch bewundert werden, wenn seine Dramen längst der Geschichte angehören.

Einen ungetrübten Genuß allerdings gewähren auch Ludwigs Novellen nicht. Meisterhaft ist die Charakterzeichnung, die Schilderung des Gegenständlichen und des Seelenprozesses. Doch leiden die Erzählungen unter allzu großer Breite. Auch Jeremias Gotthelf und Gottfried Keller sind oft zu ausführlich im Ausmalen des Gegenständlichen, doch Otto Ludwigs Breite ist anders. Sie liegt in dem Zuviel des Psychologischen, und dieses Übermaß ist kein oberflächlicher, sondern ein grundsätzlicher Fehler. Ludwig kann sich nicht genug tun im Zerfasern der Empfindungen, Gefühle und Seelenzustände. Hat er einer Gemütsstimmung nachgegrübelt, so ist ihm diese immer noch nicht klar genug; auch das kleinste Gedanken- und Gefühlsteilchen will er noch in seine Atome zerlegen. Er tut dies nicht nur für sich, sondern er schleppt auch den Leser durch alle quälenden Einzelheiten hindurch, ihm nichts, aber auch gar nichts von seinen Untersuchungen schenkend. Ludwig fehlt gegen eins der Grundgesetze der Kunst: daß alle Kunst nur andeutend sein kann und darf, und daß der Dichter dem Gefühl und der Fantasie des Lesers einiges auszumalen überlassen muß. All dies beeinträchtigt den Genuß, den viele geradezu herrliche Stellen in den drei Erzählungen bereiten.

Die Heiterethei. Wir sind in einem kleinen Orte, Luckenbach in Thüringen. Das Annedorle, ein armes fleißiges Mädchen des Städtchens, strotzend von Gesundheit, dabei trotzig und mutwillig und um die Antwort nie verlegen, wird von Jung und Alt Heiterethei genannt. Gegen Männer ist das Annedorle spröde, ja feindlich. Wie stark das Annedorle ist, zeigt folgender Vorfall. Als sie vom Gründer Markt kommt, können drei Männer ihren mit Eisen beladenen Schubkarren aus dem aufgeweichten Boden nicht herausziehen, aber ihr gelingt es mit Leichtigkeit. Als sie zurückfährt, begegnet ihr in einem Hohlweg der wilde Holdersfritz mit

seinen Genossen. Heimlich ist sie ihm gar gut, aber um so trotziger ist ihr Wesen; gründlich sagt sie dem Holdersfritz die Wahrheit wegen seines Wüsttuns „und wenn er einen Rock aus lauter Talern anhätte, so möchte sie ihn nicht." Als ihn das Annedorle so abgefertigt hat, tobt der Holdersfritz noch einmal seine Wildheit aus; dann beschließt er, ein anderes Leben anzufangen. Er arbeitet wieder fleißig, geht aber verbissen den Leuten aus dem Weg. Die „großen Weiber" des Städtchens, die Gringelswirtin, die dicke reiche Valtinessin, die Morzenschmiedin und die Martinessin kommen alltäglich in das kleine Haus der Heiterethei mit dem alten Hollunderbusch am Zehntbach und machen das Mädchen ganz „desperat", bis sie glaubt, der Holdersfritz wollte ihr eins anhängen und laure mit dem Beil auf sie. Als die Heiterethei Fritz in der Nacht auf dem Ulrichsteg stehen sieht, fährt sie mit ihrem Schubkarren gegen ihn und schleudert ihn dadurch ins Wasser. Was sie getan, wird ihr bald leid. Zum Glück hat sich der Holdersfritz gerettet, muß aber lange krank liegen. Die Heiterethei weist die bösen Klatschweiber zornig aus dem Stüble, aber sie findet deshalb bald keine Arbeit mehr im Städtchen. Ihr Haus verfällt; es regnet zum Dach herein; für das Liesle, ihr Schwesterkind, hat sie bald keinen Wecken mehr. Auch Eifersucht quält sie, aber sie bleibt die alte trotzige Heiterethei. Da kommt Holdersfritz und bietet ihr eine Stellung bei seiner Mutter, einem alten Fräle. Es wird auch bekannt, daß der reiche Holdersfritz Annedorle heimführen will. Aber leicht macht sie es ihm nicht. Am Abend vor der Hochzeit sagt er ihr daher einmal gründlich die Wahrheit. Ihr Trotz stammt daher, daß sie in der Ehe ihrer Eltern gesehen hat, wie das Heiraten ein Unglück für die Frauen sein kann. Endlich aber ist der alte trotzige Sinn ganz heraus. Der Holdersfritz hat die Heiterethei gebändigt.

Aus dem Regen in die Traufe. Über den schmächtigen Schneider Hannes Bügel in Luckenbach führt seine alte Mutter ein gar strenges Regiment. Um sich davon zu befreien, nimmt er „die Schwarze" ins Haus und will sie heiraten. Der schwarze Unband bringt die Mutter gehörig klein, aber der Schneider hat es dadurch schließlich noch schlimmer. Als ein reicher Schneidergesell kommt, verstellt sich die Schwarze, tut zahm und sanft. Der Gesell hilft seinem Meister, die Schwarze aus dem Haus zu kriegen. Nun heiratet der Schneider die brave Sannel; auch die Mutter, die böse alte Sieben, ist durch die Erfahrung fein zahm geworden.

Zwischen Himmel und Erde. Der alte strenge Dachdeckermeister Nettenmair ist blind geworden; er erträgt es aber nicht, daß sein Ansehen dadurch leidet, er will noch immer als Leiter des Geschäftes gelten. Der Meister hat zwei Söhne, Fritz, den jovialen, gesinnungslosen Egoisten mit zu wenig Gewissen, und Apollonius, den Federchensucher, den tüchtigen edlen Menschen mit dem allzu zarten Gewissen. Apollonius verliert an den Bruder, der auch Schleichwege nicht scheut, die heimlich geliebte und ihn liebende Christiane. Traurig zieht er in die Fremde. Nach vielen Jahren kehrt Apollonius in das Haus des Bruders zurück. Fritz fühlt, wie sein Ansehen und seine Beliebtheit schwinden. Ein Ausbruch seiner Wut tötet sein Kind; aus Eifersucht und Neid will er den Bruder vom Schieferdeckgerüste, „zwischen Himmel und Erde" am Turm von St. Georg, herabstürzen. Statt dessen stürzt er selbst in die Tiefe. Apollonius könnte nun Christiane heiraten. Er schwebt aufs neue „zwischen Himmel und Erde." Aber er ist der Mann des zarten, ja des überzarten Gewissens; als sittlicher Hypochonder führt er das verwitwete Weib nicht heim; wie Bruder und Schwester leben sie zusammen und erbauen auf der Erde den Himmel durch Wohltun und fromme Liebe.

Ludwigs Größe liegt hauptsächlich in seiner vorausdeutenden realistischen Kunstlehre und in seiner reinen und edlen menschlichen Persönlichkeit. Der schöpferische Erguß fehlt ihm fast ganz; ein fortgesetztes literarisches Besinnen und Erwägen hemmte sein Schaffen. Wir werden solches Besinnen und Grübeln zeitweise auch bei Hebbel und Richard Wagner bemerken, dann aber finden wir diese Kraftnaturen in verstärktem Schaffen begriffen, indessen bei Ludwig die Hemmnisse schließlich die Produktion völlig erdrückt haben.

*

Eine kurze Übersicht einiger Dichter des 19. Jahrhunderts nach ihrer Heimat schließe ich den vorgenannten, von ihrer Heimat vielfach be-

einflußten Dichtern an. Sie ergibt einerseits eine oft überraschende Verwandtschaft der Dichter, andererseits einen Einblick in die künstlerische Begabung der deutschen Stämme. „Im Geheimnis des Blutes und des Bodens ruht das Geheimnis der Kunst."

Elsässer: Stöber, Schneegans, Lienhard, Stoskopf.

Badener: Hebel, Scheffel, Hansjakob, Eichrodt, Schmitthenner, Rüttenauer, Mombert, Weigand.

Schweizer: Usteri, Gotthelf, Keller, Leuthold, K. F. Meyer, Spitteler, E. Zahn, J. C. Heer.

Schwaben: Hölderlin, Kerner, Uhland, Schwab, Hauff, Waiblinger, Mörike, Herwegh, Schneckenburger, Fischer, Gerok, Vischer, Hertz, Lingg, Hermann und Isolde Kurz, Hesse, Vollmöller.

Bayern: Meyr, Kobell, Stieler, Steub, Hopfen, Hermann von Schmid, Karl und Anton von Perfall, Maximilian Schmidt, Ganghofer, Josef Ruederer, Ludwig Thoma, H. von Gumppenberg.

Östreicher aus den Alpenländern: Grün, Gilm, Pichler, Rosegger, Arthur von Wallpach, Wilhelm Fischer-Graz, Fraungruber, Schönherr.

Wiener, Ober- und Niederöstreicher: Grillparzer, Collin, Raimund, Zedlitz, Halm, Vogl, Seidl, Bauernfeld, Hamerling, Anzengruber, Saar, Suttner, Nissel, Stelzhamer, Bahr, Hawel.

Deutsch-Böhmen und Mährer: Rank, Stifter, Egon Ebert, J. V. Widmann, Ebner-Eschenbach.

Deutsch-Ungarn: Lenau, Delle Grazie.

Mainfranken: Jean Paul, Rückert, Redwitz, Greif, M. G. Conrad, Dauthendey.

Hessen: Dingelstedt, Heinrich König, Luise von Ploennies, Herman Grimm, Kurt Aram, K. E. Knodt.

Rheinfranken: Brentano, Kinkel, Becker, Simrock, Müller von Königswinter, Stefan George, Schmidtbonn, Rudolf Herzog, Wilhelm Bölsche, Herbert Eulenberg.

Westfalen: Annette von Droste, Freiligrath, Grabbe, Levin Schücking, F. W. Weber, die beiden Hart, Lauff, Peter Hille, Lulu von Strauß-Torney, Ferdinand Krüger.

Thüringer: Novalis, Otto Ludwig, Lindner, Julius Sturm, Julius Grosse, Baumbach, Anna Ritter, Paul Quensel, Otto Erler.

Obersachsen: Th. Körner, Wilhelm Müller, Mosen, R. Wagner, Nieritz, Julius Hammer, Stern, Nietzsche, Conradi, Polenz, Kirchbach.

Schlesier: Eichendorff, Raupach, Laube, Sallet, Waldau, Kopisch, Freytag, Holtei, Strachwitz, Gottschall, Alberta von Puttkamer, Karl und Gerhart Hauptmann, Schönaich, Bierbaum, Stehr.

Brandenburger und die französischen Emigranten: Kleist, Arnim, Fouqué, Chamisso, Wilibald Alexis, Immermann, Scherenberg, Putlitz, Fontane, Spielhagen, Wildenbruch, Holz, Dehmel.

Berliner: Wackenroder, Tieck, Gutzkow, Heyse, Frenzel, Bleibtreu, Avenarius, Wilhem Arent.

Niedersachsen: Die beiden Schlegel, Ernst Schulze, Platen, Geibel, Bodenstedt, Albert Möser, Raabe, Allmers, Fitger, Wilhelm Busch, Liliencron, Hartleben, Sohnrey, Falke, Franz Diederich, Ricarda Huch, Otto Ernst, Franz Evers, Ompteda, Karl Henckell, Frank und Donald Wedekind, Börries von Münchhausen.

Friesen: Hebbel, Groth, Storm, Heiberg, Bartels, Stavenhagen, Frenssen.

Mecklenburger und Pommern: Reuter, Brinckmann, Schack, Wilbrandt, Hans Hoffmann, Seidel, Voß, Dreyer, Enking, Stillfried.

Westpreußen und Posener: Trojan, Halbe, Kretzer, Busse, Scheerbart.

Ostpreußen: Zacharias Werner, Schenkendorf, E. Th. A. Hoffmann, Dulk, Jordan, Gregorovius, Wichert, Sudermann, Agnes Miegel, Arno Holz, Tielo.

Die beiden Genies

Richard Wagner

Zwei Genies hat die Generation aufzuweisen: Richard Wagner und Friedrich Hebbel. Wagner ist der Schöpfer des modernen Musikdramas, Hebbel der Schöpfer des modernen Charakterdramas. Wagner wird uns hier nicht vom musikalischen Standpunkt aus beschäftigen, sondern als Gesamtkünstler, als Romantiker, als Theoretiker und als die neben Hebbel stärkste Reaktion des Kunstgeistes der dritten Generation gegen die überwiegend vom Geist des Zweckes und des Nutzens erfüllte Kunstauffassung der zweiten Generation.

Aus des Dichters Leben fließen des Dichters Werke. Wagners Leben war das des Dramatikers. Das Leben des Epikers wird den gleichmäßigen Fluß des Epos (Otto Ludwig), den feinen Glanz, den Rhythmus der Novelle (Paul Heyse) an sich tragen; das Leben des großen Dramatikers wird stets einem Drama gleichen (Schiller, Kleist, Hebbel, Wagner). Der Schimmer eines großen Helden- und Siegertums liegt über dem Leben Wagners. Es mag genügen, die Hauptabschnitte seiner Laufbahn kurz zu bezeichnen: Jugendjahre 1813 bis 1833 (Leipzig, Dresden und Leipzig), Sturm und Drang 1833 bis 1839 (Magdeburg, Königsberg, Riga), Pariser Leiden 1839 bis 1842, Dresdner Zeit 1842 bis 1849, Jahre der Verbannung 1849 bis 1864 (Zürich), Zeit der Vollendung (München, Triebschen, Bayreuth, Venedig) 1864 bis 1883. Die Jugendwerke bilden eine Gruppe für sich; die Grenzlinie in Wagners Entwicklung während seiner reifen Zeit liegt *hinter* Tannhäuser und Lohengrin und *vor* der ersten kunsttheoretischen Schrift: Kunst und Revolution; sie ist ins Jahr 1849 zu verlegen und wird äußerlich durch die Flucht aus Dresden bezeichnet.

Opern der Frühzeit: Die Feen 1833. Das Liebesverbot 1836. Rienzi, der letzte der Tribunen, vollendet 1840, aufgeführt 1842.
Opern der ersten Periode: Der fliegende Holländer, entstanden 1841, aufgeführt 1843. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg, begonnen 1841, vollendet und aufgeführt 1845. Lohengrin, entworfen 1845, vollendet 1847, aufgeführt 1850.
Dramatische Entwürfe 1848 bis 1849: Friedrich der Rotbart (als großes geschichtliches Wortdrama gedacht), Siegfrieds Tod (der erste Versuch eines großen mythologischen Tondramas), Jesus von Nazareth (Prosaskizze zu einem philosophischen Drama), Wieland der Schmied (romantisches Tondrama).
Musikdramatische Werke der zweiten Periode: Der Ring des Nibelungen, in der Dichtung vollendet 1853, aus vier Teilen bestehend: Das Rheingold, vollendet 1854, Die Walküre, vollendet 1856, Siegfried, erster und zweiter Akt 1857, dritter Akt 1871 vollendet, Die Götterdämmerung, vollendet 1874. Zusammen aufgeführt 1876. Tristan und Isolde, vollendet 1859, aufgeführt 1865. Die Meistersinger von Nürnberg, begonnen 1861, vollendet 1867, aufgeführt 1868. Parsifal, Dichtung vollendet 1877, aufgeführt 1882.
Theoretische Schriften: Die Kunst und die Revolution 1849. Das Kunstwerk der Zukunft 1850. Kunst und Klima 1850. Oper und Drama 1851 (Erster Teil: Die Oper und das Wesen der Musik. Zweiter Teil: Das Schauspiel und das Wesen des Dramas. Dritter Teil: Dichtkunst und Tonkunst im Kunstwerk der Zukunft).
Lebensgeschichtliches: Mitteilung an meine Freunde 1852. Lebensbericht 1879. Autobiographie, noch unveröffentlicht. Briefe an Liszt, an Mathilde Wesendonck, an Minna Planer, an Freunde.
Novellistisches: Ein Ende in Paris.

Wagner ahmte zunächst Weber und Marschner nach; er kam sodann in die Vorstellungskreise der Jungdeutschen, namentlich Laubes und Mundts, und

stürzte sich als Komponist in die Nachahmung der Italiener (Liebesverbot); in Paris ward er Weltbürger und nahm Spontini und Meyerbeer als Vorbilder. Wagner selbst sagte von den Feen, dem Liebesverbot und Rienzi, daß sie die gewöhnlichen Versuche einer unentwickelten Individualität gewesen seien.

Emanzipation von der Oper 1839 bis 1842. In Paris, wo Wagner die große Oper hatte studieren wollen, vollzog sich der große Wandel seiner Anschauungen. Er kehrte vertieft und künstlerisch gewachsen zu Weber und Marschner zurück. Wagner forderte jetzt ein rein deutsches Kunstwerk; als Dichter wie als Komponist zeigte er sich schon viel selbständiger. Das Werk dieser Zeit ist der Fliegende Holländer 1841. Wagner behielt zwar noch die alten Opernbezeichnungen (Ouvertüre, Arie, Chor), aber er ordnete diese Teile bereits völlig der dramatischen Handlung unter. Mit dem Fliegenden Holländer begann Wagner seine Laufbahn als Poet. Den Abschluß der ersten Periode Wagners bildete Lohengrin. Die Handlung war auf wenige, sehr plastische Momente zurückgeführt. Damit war die Periode Wagners als Opernkomponist alten Stils abgeschlossen. Sie bedeutete eine schrittweise Annäherung an ein nur geahntes, noch nicht klar erfaßtes Ziel.

Zeit des bewußten künstlerischen Wollens. Diese neue große Periode Wagners hatte sich bereits in Dresden vorbereitet. Die Revolution beschleunigte die Entwicklung. Was das Wagnersche Musikdrama von der früheren Oper unterscheidet, ist, daß in ihm die Musik nicht der Endzweck, sondern nur das Mittel ist. Wagner wurde im Exil zunächst ein Theoretiker, um über sich ins Reine zu kommen und alles Dämmernde zum klaren Bewußtsein zu bringen. Dies geschah zunächst verneinend in der Schrift: Kunst und Revolution (1849), dann bejahend in den beiden Schriften: Kunstwerk der Zukunft (1850) und Oper und Drama (1851). Diese Schriften stehen unter dem Einfluß des Philosophen Feuerbach. Der Optimismus ist in dieser Zeit bis zum maßlosen Idealismus gesteigert. Gegen Religion und Christentum wendete sich Wagner damals fast mit Erbitterung. Die gesamte Menschheit soll umgeschaffen werden, das „Kunstwerk der Zukunft“ soll aus einer neuen Staatsordnung erwachsen, Kunst und Kultur sollen gleichzeitig erneuert werden. Zwei Jahre lang (1849 bis 1851) trat der Musiker in Wagner zurück; das Dichterische war ihm (wenigstens in der Theorie!) die Hauptsache: „Das Wort ist mehr als der Ton.“ Im allgemeinen hat Feuerbachs Philosophie Wagner mehr verwirrt als geklärt.

Wagner unter dem Einfluß Schopenhauers. Dem Begeisterungsrausch in den theoretischen Schriften folgte ein Rückschlag, der in einer grenzenlosen Ernüchterung bestand. Aus dem Widerspruch seiner Forderungen und seiner tatsächlichen Lage ergab sich ein qualvoller Zustand. Da lernte Wagner 1854 in Zürich durch Herwegh die Schopenhauerschen Schriften kennen. Ein völliger Wandel trat ein. Der Pessimismus Schopenhauers entsprach Wagners augenblicklicher Stimmung, dazu fesselte ihn die hohe Stellung der Musik in der Schopenhauerschen Kunstlehre. Der Musiker tritt von neuem in Wagner hervor. Er mißbilligte jetzt die philosophischen Anschauungen seiner früheren Schriften und ließ nur die künstlerischen Forderungen dieser Werke gelten. Das Hauptgewicht lag für Wagner fortan nicht mehr im Wort, sondern im Ton; die logisch-sprachliche Dichtung trat hinter der Musik zurück (Tristan, Meistersinger, Nibelungen).

Seine Weltanschauung ist für immer geklärt; eine ungetrübte Schaffensfreude beseelt Wagner. Er erkannte immer bestimmter, daß die Würde der Kunst vor allem in der Verwandtschaft der Kunst mit der Religion begründet sei: daß die Kunst durch ideale Darstellung der religiösen Sinnbilder die in ihnen verborgene göttliche Wahrheit erkennen lassen müsse. Diese schon früher gehegten Vorstellungen erlangten in den letzten Lebensjahren immer größere Bedeutung. Einen „Tag von Damaskus“ in Wagners Leben anzunehmen, da aus dem Saulus ein Paulus ward, wäre ganz verfehlt. Parsifal ist das große Werk dieser Zeit. Dieser letzte Abschnitt im Leben Wagners brachte die endliche Erfüllung seiner Reformgedanken im Festspielhaus zu Bayreuth. „Die Kunst eine Kulturmacht, das ist in kürzester Form der Gedanke von Bayreuth und das Ziel der Entwicklung Richard Wagners.“

Wagners Hauptwerke. Es kann nicht Aufgabe der Literaturgeschichte sein, die Musikdramen Wagners eingehend zu behandeln. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß die *Erlösung* der Grundgedanke der Wagnerschen Schöpfungen ist, und zwar ist für Wagner die Liebe das kunst- und welterlösende Prinzip, wie er den Geist der Musik auch in dem Geist der Liebe sah.

Der unstäte, verzweifelte Holländer findet durch die erbarmende Liebe Sentas, die eher sterben als ihm untreu sein will, die Erlösung von seiner Qual (*Fliegende der Holländer*). Tannhäuser, der im Venusberg gewesen, dann Elisabets reine Liebe errungen und diese freventlich wieder verscherzt hat, wird von der Geliebten von der Verdammnis errettet, indem sie aus einer Liebenden in eine Heilige sich verwandelt (*Tannhäuser*). Der herrlichste und seligste Held, Lohengrin, kommt, vom Gral gesandt, zum Schutze Elsas nach Brabant. Er will nicht nach dem Woher gefragt sein und kehrt, als dennoch die unselige Frage von Elsa gestellt wird, schmerzerfüllt in sein höheres Leben zurück (*Lohengrin*). Walter von Stolzing, der geniale junge Dichter und Sänger, wird von den Hütern des Überlieferten und Herkömmlichen verstoßen und verlästert; aber das Volk und die liebende Seele des Weibes nehmen ihn auf (*Meistersinger*). Zwei Liebende trinken im angeblichen Todestrank den Liebestrank und genießen ein kurzes schaudervolles Glück, bis die Geliebte den Geliebten im Tod erlöst (*Tristan und Isolde*). Als bekannt darf die Handlung in der *Nibelungentetralogie* angesehen werden. Parsifal, ein reiner Tor, der blindlings seinem ungestümen Willen folgt, widersteht der Verführung Kundrys, wird durch Mitleid wissend, bändigt im Dienst des Höchsten seinen Willen, reift zum vollbewußten Mann, erlöst Amfortas und wird schließlich König im Reich des Gral (*Parsifal*).

Wagners allgemeine Kunstlehre. Vorangestellt muß folgendes werden: Wagners Kunstschöpfungen stehen turmhoch über seinen theoretischen Schriften. Er hat diese nur geschrieben, um in der Sprache der Begriffe das auszudrücken, was den Zeitgenossen aus den Tondichtungen selbst nicht verständlich geworden war. Man darf Wagners theoretische Schriften nicht überschätzen; sie haben hauptsächlich *subjektiven* Wert: sie dienten vielfach auch nur dazu, um den Dichterkomponisten über sich und seine Kunstreform aufzuklären; sie waren Versuche eines Ringenden und Angegriffenen, geschrieben in einer künstlich schweren Sprache und oft von zweifelhafter Richtigkeit; unerträglich ist auch oft ihr anmaßender Ton. Dennoch bezeichnen sie einen Gipfelpunkt der künstlerischen Anschauungen des Jahrhunderts. Ich lasse in diesem Zusammenhang alle musikalischen Reformideen (unendliche Melodie, Leitmotiv, harmonische Charakteristik, verdecktes Orchester) grundsätzlich weg und beschränke mich auf das allgemein Theoretische über Kunstwerk und Drama.

Kunst ist das höchste Moment des menschlichen Lebens. Damit steht Wagners Kunstlehre in einem großartigen Gegensatz zu der allgemeinen Kunstauffassung seiner Zeit. Nach dieser diente die Kunst ja lediglich der Unterhaltung und höchstens als edle Rast im Unfrieden des Lebens. Wagners Auffassung trug einen ganz anderen Ernst: Die Kunst, aber nur die reine, die nicht auf Gelderwerb ausgehende Kunst, soll die Führerin des Menschengeschlechtes werden. Für diese Stellung der Kunst in der Welt muß erst ein neuer Boden geschaffen werden. Denn zu einer wahren Blüte kann die Kunst nicht in unsrer heutigen, sondern erst in einer umgestalteten Gesellschaft gelangen. Die Erneuerung von Sitte, Erziehung, Lebensordnung, Gesellschaft und Staat ist ohne Mitwirkung der Kunst unausführbar, sie aber auch zugleich die Vorbedingung für die Ermöglichung des wahren allgemeinsamen Kunstwerks, in welchem Poesie, Musik, Plastik, Malerei und Tanzkunst restlos aufgehen. Denn nur der allgemeinsamen Kunst weist Wagner die Aufgabe zu, der Lebensheiland der Menschheit zu werden, nicht den vereinzelten Künsten, die er willkürlich und egoistisch nennt.

Wenn die Kunst dieses hohe Amt hat, so liegt die Frage nahe, was man unter Kunst zu verstehen habe. Wagner antwortet darauf: Die Einzelkünste, Musik, Dichtkunst, Malerei, Schauspielkunst, Architektur, sind entweder Luxuskünste, oder sie sind einsiedlerisch verkümmert. Sie müssen in einem Gesamtkunstwerk dramatischen Charakters aufgehen. Das Drama ist höchste Kunst, und zwar ist das rein menschliche Drama das vollkommene Drama. Dieses aber ist für Wagner gleichbedeutend mit dem Tondrama. Das musikalische Drama nimmt seinen Stoff aus dem Mythus. Es will unmittelbar auf das Gefühl wirken durch drei Mittel: durch die Gebärde des Schauspielers, durch das Wort des Dichters und durch die Musik von innen heraus. Oder anders ausgedrückt: Das allgemeinsame Kunstwerk wirkt durch das Auge (Plastik, Malerei, Mimik) auf den äußeren Menschen, durch das Ohr (Musik) auf das Gefühl, und durch das Wort (Poesie) auf die geistige Seite des Menschen. Keine Kunst soll durch die andere lahm gelegt werden, jede soll dort wirken, wo sie im Drama unentbehrlich ist und wo sie ganz *das* sein kann, was sie ihrer Natur nach ist. Jede Einzelkunst aber hat sich im Kunstwerk der Zukunft einem Hauptgesetz zu unterwerfen: dem Gesetz der dramatischen Handlung.

Eng mit diesen Kunsttheorien ist der Festspielgedanke verbunden. Er reifte in Wagner zugleich mit der großen Nibelungentetralogie. Um das Publikum künstlerisch zu erziehen und der Kunst jene hohe Würde zu geben, die Wagner vorschwebte, konnte er das Luxustheater, die Opernbühne nicht gebrauchen. Öffentlich sprach Wagner den Festspielgedanken zuerst 1851 aus. Er dachte an einem eigens dazu bestimmten Feste den Ring des Nibelungen aufzuführen; der Eintritt sollte vollkommen frei sein, aber nur für die mitschöpferischen Freunde bestimmt; jede Absicht des Geldverdienens sollte ausgeschlossen bleiben; keine Großstadt, sondern eine Stadt etwa wie Weimar sollte den Boden für die Festspiele bilden, wo sich die Teilnehmer im Gegensatze zu den Gepflogenheiten der Großstadt am Tage zerstreuen, am Abend aber zum Kunstgenuß sammeln könnten. Aber erst durch praktische Zugeständnisse, z. B. Erhebung eines Eintrittsgeldes konnte der Festspielgedanke lebensfähig gestaltet werden.

Wagners besonderes Verhältnis zur Poesie. Wagner war von Haus aus Dichter, insofern es in seinem Wesen lag, nicht in bloßen Begriffen, sondern gegenständlich und in Bildern zu denken. Wagner hat durch sein ganzes Leben Beziehungen zur Poesie gepflegt: Literaturwerken entlehnt er die Stoffe seiner ersten drei Opern (Feen, Liebesverbot, und Rienzi); von Heinrich Heine empfing er die Anregungen zum Fliegenden Holländer und zum Tannhäuser; in allerfreiester und symbolisierender Weise benutzte er mittelalterliche und nordische Stoffe; im Jahr 1849 will Wagner sogar ein reines Wortdrama Friedrich der Rotbart schreiben, und endlich hat er das beste musikalische Lustspiel Deutschlands, die Meistersinger von Nürnberg, geschaffen. Wie kein anderer war Wagner also berufen, der innigsten Vereinigung von Poesie und Musik zuzustreben.

Wagners Absicht ging auf die Erneuerung des griechischen Dramas. Schon vor Wagner hatten hervorragende Musiker (Gluck, Beethoven, Weber) und die verschiedensten Dichter und Denker eine Verschmelzung von Musik und Poesie in der Art des griechischen Dramas gefordert, die sich reiner und edler vollziehen sollte als in der italienischen oder französischen Oper. Derartiges hatte auch Lessing im Laokoon 1766 gefordert; Schiller hatte seinem Ideale des griechischen Dramas nachgetrachtet und verlangt, daß die Musik in ihrer höchsten Veredlung Gestalt werden müsse; Herder hatte den Klingklang der Oper verworfen und die Einheit von Poesie, Musik, Darstellung und Dekoration gefordert; dasselbe hatten Wieland, Jean Paul und Hoffmann getan, endlich hatte F. Th. Vischer schon 1844 ein großes musikalisches Nibelungendrama entworfen. So baut Wagner auf wohl vorbereitetem Boden weiter und es erhellt, daß er durchaus nicht ein fantastischer Neudenker gewesen ist.

In der Seele des schaffenden Künstlers sind Ton, Wort und Handlung eins. Tritt dies innere Gebilde aber in die Erscheinung, dann scheidet es sich in zwei Spiegelungen: Die Musik tönt unten im Orchester, und was sie tönt, das erschaut man oben auf der Bühne. Musik und Poesie dienen demselben Zweck, dem nämlich, das Seelenleben des Künstlers auszudrücken. Beide Künste sind gleichberechtigt, beide einander unentbehrlich; ohne das Wortdrama ist die Musik unverständlich und umgekehrt. Die Poesie gibt mit Worten die Entwicklung der äußeren Handlung; die Musik wiederum drückt die innersten, durch das Wort nicht wiederzugebenden Gefühle aus. „Der Dichter befruchtet, der Musiker gebiert." Der Wortdichter drängt die unendlich zerstreuten, nur dem Verstand wahrnehmbaren Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen einzigen, dem Gefühl möglichst erkennbaren Punkt zusammen. Der Tondichter dagegen dehnt den zusammengedrängten dichterischen Punkt nach seinem Gefühlsinhalt zur höchsten Fülle aus. Es ist mithin unmöglich zu sagen: bis hierher geht das Werk des Dichters und hier beginnt das Werk des Musikers; der Musiker soll eben nur der den tiefsten Inhalt seiner Absicht kundtuende Dichter sein. Im einzelnen werden Musik und Poesie so verbunden: die Musik charakterisiert die Person bei ihrem Auftreten, sie spiegelt die Stimmung vor, während und nach der Rede einer Person wider; sie erinnert mittelst der Leitmotive an frühere Geschehnisse, sie enthüllt die unbewußten Regungen der Seele. Bisweilen schildert die Musik gewisse szenische Vorgänge besser als das Wort es vermöchte: die wogende Rheinflut, die wabernde

Lohe, das Rauschen des Waldes, die Wunderwelt des Grals. Andere poetische Wirkungen werden durch die Vorspiele erzeugt, die auf den folgenden Akt vorbereiten, indem sie die dazwischen liegenden Ereignisse musikalisch darstellen: die Rheinfahrt Siegfrieds, das Suchen nach dem Gral, oder die Zeit wird ideal überbrückt (Vorspiel zu Tannhäuser dritter Akt) oder Zustände werden musikalisch dargestellt (Karfreitagszauber).

Nun ist eins zu bemerken: Mag die Theorie auch anders lauten, in Wirklichkeit hat bei Wagner die Poesie niemals die gleiche Bedeutung wie die Musik. Der poetische Teil seiner Dramen ist bei weitem nicht so wertvoll wie der musikalische. Wagner wußte, weshalb er so eindringlich forderte, daß man in seinen Tondichtungen die Poesie niemals für sich allein der Beurteilung unterwerfen solle. Wagner als Wortdichter allein ist keine Erscheinung ersten Ranges. Der Dichter Wagner, auch der Dramatiker Wagner ist dem Musiker Wagner nicht ebenbürtig. Es fehlen in Wagners sämtlichen Texten die zum Mitleben zwingenden Momente, die ausgeführte Charakteristik, die psychologische Motivierung fast ganz; dessen wird man inne, wenn man Wagners Dramen mit Hebbels oder Grillparzers Dramen oder gar mit Äschylos', Sophokles' oder Shakespeares Dramen vergleicht. Die Größe, Charakteristik und Lebensfülle ruht bei Wagner fast allein in der Musik. In der Rede ist vieles übertrieben, anderes ist weitschweifig, gezwungen, symbolisch und dunkel. Stab- und Endreim vergewaltigen oft die Sprache. — Aber es ist zu betonen: in der Natur der Sache liegt es, daß kein Wagnersches Drama dazu bestimmt ist, bloß gelesen zu werden. Wagner vermeidet absichtlich, von seinem Standpunkt mit Recht, die Spannung und Verwicklung des Wortdramas, er will und kann als Tondichter keine Wirklichkeit geben, und das gesungene Wort klingt ganz anders als das gesprochene. Gleichwohl lassen sich, besonders gegen die Tetralogie und Parsifal als Dramen schwerwiegende Bedenken erheben. In Anbetracht der Überschätzung Wagners als Wortdichter muß darauf hingewiesen werden. Wenn aber Einbildungskraft und Herz den echten Poeten machen, so ist Wagner ganz gewiß ein Poet, und zwar ein großer Poet. „Man könnte solche Gestalten wie den Fliegenden Holländer und Senta, wie Tannhäuser und Elsa von Brabant in seiner Jugend schaffen, im reifen Alter eine Isolde, einen Wotan, eine Brünnhilde, einen Hans Sachs, einen Parsifal — Gestalten, die auf alle Zeiten dem lebendigen Bewußtsein der ganzen Menschheit ebenso innig und unentreißbar angehören wie ein Achilleus, ein Ödipus, ein Hamlet und ein Faust, — und die Frage erschiene zulässig, ob ein Mann, der solches schuf, ein großer Dichter gewesen sei?" —

Wagners Wirkung auf die Zeit. Wagner besaß eine Urbegabung für dithyrambische Stoffe, die ohne Gleichen dasteht und zu der sich ein gewaltiger Wille, ein heiliger künstlerischer Ernst, ein rein deutsches Fühlen gesellen. Es ist ein wahrhaft großes Schauspiel, wie sich Wagner trotz aller Gleichgültigkeit den Glauben an seine Sendung erhält. Wagner ist zum entscheidenden Herrn der musikdramatischen Zustände seiner Zeit geworden. Er wollte noch mehr: er wollte sein Werk zum Eigentum der ganzen Menschheit machen. Die erneuerte Welt- und Kunstanschauung sollte eine völlige Umbildung der Menschheit hervorrufen. Dies große Kulturwerk wollte Wagner mit Hilfe des Theaters durchsetzen. Auch hierzu ein Wort der Kritik. Man kann ruhig behaupten, daß Wagner das

Theater in ungeheuerlicher Weise überschätzt hat. Auch wenn das Theater ein Bayreuther Festspielhaus ist, läßt sich das Kulturideal Wagners durch Spielen und Genießen nicht erreichen. „Eine Theaterreform ist sehr wichtig, wenn daraus ein Bayreuth wird; aber schließlich ist jede wirkliche andere Reform in Erziehung, Sitte, Verkehr und Staat doch unvergleichlich wichtiger als eine Theaterreform." Auch von Bayreuth ist keine Umgestaltung des deutschen Lebens zu einer wahrhaften Kultur ausgegangen. Wohl aber hat die Überschätzung des Theaters, das Berauschende, Sinnliche, Verzückte, das Bewegtsein um jeden Preis, das Herausschreien der Empfindung viel Schaden gestiftet. Wagner ist der Gipfel der deutschen Romantik. Wagner stellt einen Endpunkt der Entwicklung dar. Der Gedanke von der Bedeutung der Kunst, wie ihn Wagner hegte, paßt nicht in unsre gesellschaftlichen und arbeitenden Verhältnisse. Schließlich sind denn auch die Werke von Wagners Kunst in den gähnenden Rachen der Luxuskunst gesunken.

*

Gegen Wagner und seine übertriebene Schätzung alles Theatralischen wandte sich in letzter Linie der deutsche Naturalismus am Ende des Jahrhunderts mit seiner gewollten Schlichtheit, seinem Streben nach Lebenswirklichkeit, seiner Versenkung in die Welt des Kleinen. So bringt jede Bewegung schon die Gegenbewegung, jedes große Leitbild schon die eigene Verneinung hervor. Nicht an Wagner, sondern an Hebbel wuchs und erstarkte die Kunst der folgenden Generationen.

Friedrich Hebbel

Will man Verständnis für Hebbel gewinnen, so muß man nicht von seinen Dichtungen, sondern von seinen Tagebüchern und Briefen ausgehen. Diese gehören in die vorderste Reihe seiner Werke und werden unvergänglich bleiben. Hebbels Tagebücher reichen durch 28 Jahre von 1835 bis 1863. Schon früh begann der junge Dichter im Gefühl seines innern Wertes sein eigener Chronist und Kritiker zu werden. Die Tagebücher umfassen Erlebnisse und Erinnerungen, Studien philosophischer und ästhetischer Art, Entwürfe, Auszüge, Bekenntnisse und Beobachtungen. Überall finden wir die strengste Selbstkritik, das Belauschen des eigenen Ich, die Heftigkeit und Einseitigkeit, aber auch den reinen Willen, den Ernst des Dichters und Denkers, der das Höchste von sich selbst forderte. Die Aufzeichnungen der Tagebücher sind anfangs voll finsterer Stimmungen; allmählich mildert sich der Ernst, und die letzten sind sogar anmutig. Vor unsern Augen bildet sich Hebbel in seinen Tagebüchern zu einer harmonischen Natur um. Der Gedankenreichtum in diesen Selbstbekenntnissen ist ungeheuer. Volkstümlich wird eine solche Schatzkammer von Gedanken niemals werden, aber sie lehrt Hebbel erst als Menschen und Dichter verstehen.

Zu solcher Erkenntnis ist auch eine Schilderung der Lebensverhältnisse, unter denen er aufwuchs, nötig. Hebbel stammte aus Dithmarschen — Klaus Groth war sein Landsmann — was aber Groth in der Jugend durchlebte und was er im Quickborn so wunderbar schilderte: das Stilleben, das friedliche Idyll der Marsch, davon kannte Hebbel nichts. Die Westküste von Holstein, das alte Dithmarschen, muß sich gegen das Meer durch hohe Deiche schützen. Im Kampf

mit Wellen und Menschen hatte sich ein eigentümlicher Menschenschlag von höchster Charakterstärke, Entschlossenheit, Ausdauer und Trutzigkeit entwickelt. In diesem friesischen Stamm verbinden sich zwei merkwürdige, völlig entgegengesetzte Eigenschaften: Phlegma und Leidenschaft. Die Dithmarscher besonders sind zwar ein kleines aber ein freiheitliebendes Bauernvolk mit alter eigentümlicher Kultur. Die Zustände zu Hebbels Zeiten waren still und friedlich; aber unser Dichter erlebte in dieser Umgebung eine Jugend, die er selbst eine Hölle genannt hat.

Wesselburener Zeit 1813 bis 1835. Christian Friedrich Hebbel wurde 1813 in der kleinen, mehrere Stunden vom Meer entfernten Stadt Wesselburen geboren. Der Vater Klaus Friedrich aus Meldorf in Dithmarschen war Maurer und ein strenger harter Mann. Die Mutter Antje Margarethe geb. Schubart ging auf Lohnarbeit, sie war von sanfterer Gemütsart. Friedrich wuchs mit einem jüngeren Bruder Johann heran. In der Armeleutumgebung war Friedrich ein wunderlicher Junge, empfindsam, zart, von lebhafter Fantasie. Ein kleines Haus mit Gärtchen nannte die Familie anfangs ihr eigen, bald kam aber unverschuldeter Weise der Vater in die tiefste Armut. Das Haus wurde verkauft, die Familie mußte die Kleidung der Häuerlinge, der untersten Klasse der Bewohner des Städtchens, tragen, der Vater wurde noch verbitterter als früher, er duldete keinen Frohsinn mehr bei seinen Kindern, Hunger und Elend wurden tägliche Gäste, und ein flüchtiges Glück kehrte nur zu Weihnachten ein. Hebbel selbst erzählt: „Wie war nicht meine Kindheit finster und öde! Mein Vater haßte mich eigentlich, auch ich konnte ihn nicht lieben; er, ein Sklave der Ehe, mit eisernen Fesseln an die Dürftigkeit, die bare Not geknüpft, außerstande, trotz des Aufbietens aller seiner Kräfte und der ungemessensten Anstrengung auch nur einen Schritt weiter zu kommen, haßte aber auch die Freude; zu seinem Herzen war ihr durch Disteln und Dornen der Zugang versperrt, nun konnte er sie auch auf den Gesichtern seiner Kinder nicht ausstehen; das frohe, Brust erweiternde Lachen war ihm Frevel, Hohn gegen ihn selbst, Hang zum Spiel deutete auf Leichtsinn, auf Unbrauchbarkeit, Scheu vor grober Handarbeit auf angeborene Verderbnis, auf einen zweiten Sündenfall. Ich und mein Bruder hießen seine Wölfe; unser Appetit vertrieb den seinigen, selten durften wir ein Stück Brot verzehren, ohne anhören zu müssen, daß wir es nicht verdienten. Dennoch war mein Vater (wäre ich davon nicht innig überzeugt, so hätte ich so etwas nicht über ihn niedergeschrieben) ein herzensguter, treuer, wohlmeinender Mann; aber die Armut hatte die Stelle seiner Seele eingenommen." Von seiner Mutter sagt Hebbel: „Sie war eine gute Frau, deren Gutes und minder Gutes mir in meine eigene Natur versponnen scheint: mit ihr habe ich meinen Jähzorn, mein Aufbrausen gemein, und nicht weniger die Fähigkeit, schnell und ohne weiteres alles, es sei groß oder klein, wieder zu vergeben und zu vergessen . . . Sie war es, die mich fort und fort gegen die Anfeindungen meines Vaters . . . mit Eifer in Schutz nahm, und lieber über sich selbst etwas Hartes, woran es wahrlich im eigentlichsten Sinne des Wortes nicht fehlte, ergehen ließ, als daß sie mich preisgegeben hätte. Ihr allein verdanke ich's . . . daß ich regelmäßig die Schule besuchen und mich in reinlichen, wenn auch geflickten Kleidern öffentlich sehen lassen konnte." In seinem vierten Jahr kam Hebbel in die Klippschule. „Eine alte Jungfer, Susanna mit Namen, hoch und riesig von Wuchs, mit freundlichen, blauen Augen war die Schulmeisterin; ich sehe sie noch mit ihrer tönernen Pfeife, eine Tasse Tee vor sich, an ihrem runden Tisch sitzen." Der Knabe führte ein reiches Innenleben. Er empfand gegen manche Worte wie Rippe und Knochen einen tiefen Abscheu und kratzte sie aus dem Lesebuch, aber bei Worten wie Rose, Lilie und Tulpe empfand er ein unbekanntes Wohlgefühl.

In seinem siebenten Lebensjahr kam Hebbel in die Elementarschule zu dem Rektor Dethleffen, dem er einen großen Einfluß auf seine Entwicklung zuschrieb. Er las viel in dessen Büchern, und eines Tages kam die poetische Kraft über ihn selbst: „Ich mußte meiner Mutter immer aus einem alten Abendsegenbuche vorlesen, der gewöhnlich mit einem geistlichen Liede schloß. Da las ich eines Abends das Lied von Paul Gerhardt, worin der schöne Vers: „Die goldnen Sternlein prangen am blauen Himmelssaal" vorkommt. Dies Lied, vorzüglich aber dieser Vers, ergriff mich gewaltig, ich wiederholte es zum Erstaunen meiner Mutter in tiefster Rührung gewiß zehnmal. Damals stand der Naturgeist mit seiner Wünschel-

rute über meiner jugendlichen Seele, die Metalladern sprangen, und sie erwachte wenigstens aus einem Schlafe."

Wie sich Hebbels Genius aus der Dürftigkeit und dem Zwang seiner Jugendverhältnisse entwickelt hat, wie ihn ein innerer Drang aus ihnen hinaus und emporgeführt hat, das ist und bleibt das Bewundernswerteste in seinem ganzen Leben. Wohl kein Dichter hat eine so schwere Jugend gehabt wie Hebbel. Der Vater starb, als Friedrich vierzehn Jahre war. Hätte er Friedrich, wie er wollte, zu seinem Gewerbe, dem Maurerhandwerk, zwingen können, so wäre Friedrich zu Grunde gegangen.

Nunmehr nahm der Kirchspielvogt Mohr den seltsamen, lesebegierigen, geistig allen Genossen überlegenen Knaben als Kirchspielschreiber in seinen Dienst (1827). Eine anders geartete Leidenszeit begann jetzt für Hebbel. Mohr zeigte kein Verständnis für den Jüngling, der seiner Obhut übergeben war. In seinem Trotz wühlte sich Hebbel förmlich in den Haß gegen Mohr hinein. „Woher kommt mein schüchternes, verlegenes Wesen als daher, daß dieser Mensch mir in der Lebensperiode, wo man sich geselliges Benehmen erwerben muß, jede Gelegenheit dazu nicht allein abschnitt, sondern mich dadurch, daß er mich mit Kutscher und Stallmagd an einen und denselben Tisch zwang, aufs tiefste demütigte und mir oft im eigentlichsten Verstande das Blut aus den Wangen heraustrieb, wenn jemand kam und mich so antraf." Doch wird man zugeben müssen, daß Mohr Hebbel aus dem Proletariat emporhob, daß er ihm Ordnung und peinliche Genauigkeit beibrachte, und daß er ihm die Benutzung seiner Büchersammlung gestattete. Ungemein rasch muß Hebbels Geist in diesen acht Jahren gereift sein. Eine ungeheuer starke Innerlichkeit rang in ihm nach Entladung. Sein erstes Drama Mirandola entstand 1830, es war ganz von Schiller abhängig. Seine Lyrik zeigte den Einfluß von Klopstock und Schiller. Was Dichtung sei, ward ihm an Uhlands Gedicht: Des Sängers Fluch erst klar: „Ich hatte mich bisher bei meinem Nachleiern Schillers sehr wohl befunden . . . von Goethe war mir nur wenig zu Gesicht gekommen . . . nun führte Uhland mich in die Tiefe einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur hinein; ich sah, wie er nichts verschmähte — nur das, was ich bisher für das Höchste angesehen hatte: die Reflexion." In kleinen Ortsblättern erschienen lyrische Gedichte, darunter schon einzelne seiner schönsten (Die Jungfrau, Das Kind). Krankhafte Versuche unternahm er, um aus der schimpflichen Unterdrückung herauszukommen: er wandte sich an Uhland, an den Schauspieldirektor Lebrun in Hamburg, an den dänischen Dichter Oehlenschläger. Doch alles war vergebens. Ohne Zweifel hat die Gewaltsamkeit und Grellheit seiner späteren Dichtung ihren Ursprung in jener Zeit.

Erste Hamburger Zeit. Endlich eröffnete sich eine Aussicht, Wesselburen zu verlassen. Frau Doktor Amalie Schoppe geborene Weise, die Herausgeberin der Pariser Modeblätter, lebhaft, launenhaft, zu Extremen geneigt, eine seichte Unterhaltungsschriftstellerin und ohne Verständnis für Hebbels Natur und Dichtertum, hatte einige Gedichte Hebbels in ihrem Blatt veröffentlicht. Eine Anzahl Hamburger Gönner wollte ihm die Mittel gewähren, daß er sich für die Universität vorbereiten könne. Hebbel nahm sofort an, aber der Abschied von der Mutter und der Heimat war doch schmerzlich für ihn. Auch in Hamburg geriet Hebbel in unselige Verhältnisse. Vom Gesindetisch war er zum Freitisch gekommen. Oft hungerte er an diesen Tischen, um seine Dürftigkeit nicht zu zeigen. Als Charakter war er bereits selbständig, als Talent schon entwickelt, in seinem Wissen aber ohne Gründlichkeit und Sicherheit. Bald zeigte sich die Unmöglichkeit, mit zweiundzwanzig Jahren das versäumte schulmäßige Wissen einzuholen. In dieser Zeit wurde er mit Gravenhorst und Rendtorf befreundet. Durch sie wurde er Mitglied eines wissenschaftlichen Vereins. Zu der Doktorin, seiner Gönnerin, trübte sich bald das Verhältnis, da sie erwartete, daß Hebbel ein Brotstudium ergreife.

Der junge Dichter lernte damals Elise Lensing in Hamburg kennen, ein armes, aber seelenvolles und gebildetes Mädchen, das mit der selbstlosesten Liebe an Hebbel hing. Ohne sie hätte Hebbel die schweren Jahre, die ihm noch bevorstanden, nicht überstehen können. Mit ihrer Hände notdürftiger Arbeit, durch Plätten und Sticken, erhielt sie ihn später zeitweise ganz; auch seine Mutter unterstützte sie, ohne daß er es wußte. Elise war um neun Jahr älter als Hebbel; an Welterfahrung war sie ihm damals überlegen, denn gleich ihm war sie durch schmerzliche Lebensschicksale gegangen. Doch sie hofmeisterte nicht an ihm; sie nahm ihn, wie

er war, suchte sich in ihn einzuleben, ihn zu erfassen und zu begreifen. Das Verhältnis zwischen beiden war eigenartig genug: „Der Mann wird geliebt, ohne volle Gegenliebe zu schenken; die Geliebte opfert sich für einen, der sie niemals im Zweifel läßt, daß an eine dauernde Verbindung in einer normalen Ehe nicht zu denken sei; nichts fordert sie dafür, als ein freundliches Gesicht und später hin und wieder einen tagebuchartigen Brief." Hebbel fühlte, daß er in Hamburg nicht vorwärts kommen könne in seiner Weiterbildung und setzte es nicht ohne erhebliche Mühe durch, daß ihn seine Wohltäter Ostern 1836 nach Heidelberg auf die Universität ziehen ließen. Mit 80 Talern begann er seine Studien.

In Heidelberg warf er bald das juristische Studium weg; am Studentenleben konnte er sich nicht beteiligen; von Dichtungen entstand die an Kleists Vorbild gereifte Novelle Anna — Hebbel nannte sie selbst seinen dichterischen Erstling, weil er hier zum ersten Mal auf eigenen Füßen stand — innige Freundschaft entwickelte sich zu Emil Rousseau aus Ansbach.

Münchner Zeit. Schon im Herbst 1836 ging Hebbel nach München. Unterwegs besuchte er in Tübingen Uhland. Elise Lensing hatte ihm zu der Reise 100 Taler geliehen. Die reichen Kunsteindrücke in München wichen bald vor den peinigenden Nahrungssorgen zurück. Denn die schmalen Mittel, die ihm seine Gönner in Hamburg zur Verfügung gestellt hatten, schmolzen immer mehr zusammen, und seine reizbare Natur empfand den Druck der materiellen Sorgen mit einer Schwere ohne gleichen. Er hörte in München Vorlesungen des Philosophen Schelling und des Mystikers Görres. Am höchsten stand ihm seine Ausbildung zum Künstler, sein Selbststudium. In München ward es ihm völlig klar, daß er zum Dichter geboren sei. „Ich bin Künstler, und habe so einen schönen Beruf." „Die Kunst ist das einzige Medium, wodurch Welt, Leben und Natur Eingang zu mir finden." Den Hamburger Gönnern teilte er seine neue Tätigkeit offen mit: „Der Dichter soll nichts annehmen, was für den Juristen bestimmt war." Zweieinhalb Jahre, einen Sommer ausgenommen, hatte Hebbel nichts Warmes gegessen. „In der Tat ist's die Furcht, zu verhungern, die mich jetzt stündlich quält." In den Entbehrungen während der Münchner Jahre lag die Ursache zu seinem späteren Leiden. Hebbel wohnte in München im Haus eines Tischlermeisters Schwarz, dessen Familienverhältnisse ihm später in Maria Magdalene wieder vorschwebten. Die Tischlerstochter Josefa Schwarz gehört mit Elise Lensing und Christine Enghaus zu den für Hebbels Leben wichtigsten Frauengestalten. Der Tod der Mutter in Wesselburen und der seines Freundes Rousseau trafen ihn aufs schwerste. Auch seine Mittel waren zu Ende. Nach dreijährigem Aufenthalt kehrte Hebbel 1839 nach Hamburg und zu Elise zurück. „Er kam allerdings nicht mit einem dicken Bündel von Arbeiten, aber bald merkte er zu eigener Überraschung, welcher Reichtum in der letzten Vergangenheit sich in ihm aufgehäuft hatte."

Zweite Hamburger Zeit. In Hamburg lebte damals Gutzkow, zu dem Hebbel in Beziehung trat, obschon er ihn als das Gegenspiel aller seiner eigenen Bestrebungen betrachtete. Mit Amalie Schoppe kam es zu einem vollständigen Bruch. Kaum von einer schweren Krankheit genesen, machte sich Hebbel 1839 an seine erste Tragödie Judith. Endlich konnte sich seine übervolle Seele in einem großen Kunstwerk entladen. Aus einer kurzen, aber stürmischen Liebe zu einer Hamburger Patriziertochter erwuchs 1840 die zweite Tragödie Genoveva. Auch ein Märchenlustspiel Der Diamant und eine große Kulturtragödie Moloch beschäftigten ihn. 1840 kam Judith mit der Stich-Crelinger auf die Bühne, 1841 wurde Der Diamant vollendet, 1842 erschienen seine gesammelten Gedichte. „Die Pforte ist mir geöffnet." „Meine Aufgabe ist die Symbolisierung meines Innern."

Wanderjahre 1842 bis 1845. Um Unterstützung zu finden, reiste Hebbel 1842 nach Kopenhagen, der Residenz seines Landesherrn. Der dänische Dichter Oehlenschläger (von dem Correggio, Hakon Jarl, Nordens Guder am bekanntesten geworden sind), empfahl Hebbel König Christian dem Achten. Dieser bewilligte Hebbel ein Reisestipendium von 600 Talern auf zwei Jahre. Der Beglückte konnte nur die Hände vor das Gesicht schlagen und — beten. „Klingt es nicht fabelhaft? Friedrich Hebbel und 1200 Reichstaler, wer hätte gedacht, daß die jemals zusammen kommen konnten?" „Ich bin so heiter, so stillvergnügt wie ein Kind." In Kopenhagen entstanden der erste Akt von Maria Magdalene und die ästhetische Abhandlung: Ein Wort über das Drama. Hebbel wollte nun frisch in die Welt hinaus und sich die Kenntnis von tausend Dingen erwerben, die ihm fehlten. Er reiste 1843 von Hamburg zunächst nach Paris, wo er Heine kennen lernte, der ihn den großen Drama-

tikern, Kleist und Grabbe, zurechnete. In Paris wurde das bürgerliche Trauerspiel Maria Magdalene vollendet. „Das Verzweifelte und Grausame darin ist sicherlich ein Niederschlag seiner damaligen inneren Leiden und Kämpfe.“ Er erhielt die Nachricht vom Tode seines Söhnchens Max in Hamburg und von der verzweifelten Lage der treuen Elise. Im allgemeinen lebte er einsam, nur mit Heine, Arnold Ruge und Felix Bamberg kam er während des einjährigen Aufenthalts in Paris zusammen. Das Verhältnis zu Elise, die in begreiflichem Egoismus zu einer Heirat drängte, bekam damals den ersten Riß. Hebbel hatte eine Abneigung gegen die Ehe im allgemeinen und gegen die Ehe mit Elise besonders. Ihre Bitte, doch eine feste Stellung anzunehmen, wies er ab und mußte er abweisen. Er lebte so sparsam wie möglich, doch es häuften sich die Schulden. Ungern schied Hebbel endlich von Paris.

1844 reiste Hebbel nach Rom. Er empfing von Rom einen minder fruchtbaren Eindruck als von Paris. Zum klassischen Altertum und zur Kunst der Renaissance kam er in kein Verhältnis. Die italienische Reise war nicht entfernt für ihn von der gleichen Bedeutung wie für Goethe; aber es trat in der Folge doch eine heilsame Klärung seines Wesens ein. Zwar die unmittelbaren Früchte der italienischen Reise: Ein Trauerspiel in Sizilien und Julia waren mißlungen. Das dänische Reisestipendium war inzwischen abgelaufen; Hebbel war krank; Elise drängte. Im November 1845 traf Hebbel auf der Rückreise nach Deutschland in Wien ein.

Ruhejahre und Meisterjahre in Wien 1845 bis 1863. Nicht ohne Bangen vor seiner Zukunft blieb Hebbel in Wien, wo er viele literarische Verbindungen anknüpfte. Seine Dramen hatten, zumal bei der Jugend, gewirkt; er sah sich in der Kaiserstadt anerkannt und geehrt. Zum ersten Mal fand Hebbel hier die Bewunderung und die Anerkennung weiterer Kreise. „Einer Liederseele wie Uhland mag das in sich gekehrte Schweigen geziemen, aber ein dramatischer Dichter muß auch persönlich etwas von einem Feldherrn haben.“ Er lernte die ausgezeichnete Schauspielerin am Wiener Burgtheater Christine Enghaus kennen. Die Übereinstimmung der Seelen führte beide zueinander. Für Hebbel war außerdem das Verlangen bestimmend, den miserablen Kampf um die Existenz zu beenden, den er bisher gekämpft hatte. Er wollte, von Not befreit, mit der Selbstsucht einer genialen Natur, die stärkste seiner Kräfte, die poetische, retten. So trat der bereits vorbereitete Bruch des Verhältnisses zu Elise Lensing ein. Die nach so unendlichen Opfern Verlassene war von wildem Schmerz erfüllt. Ihr gebührt unser wärmstes Mitgefühl; aber auch Hebbel muß man gerecht werden: Er opferte nach seiner Auffassung nur die geringere Pflicht, die menschliche, gegen die höhere, die dichterische, auf. In der Tat wäre sein Genie in einem Leben, wie er es bisher geführt hatte, zu Grunde gegangen. „Das mußt Du doch fühlen . . . daß mein Leben entweder einen höheren Schwung oder — ein Ende nehmen muß.“ Zu Christine sagte er, wenn er nach Hamburg zurückkehre, bleibe ihm nur die Pistole. „Alles Unwahre, Fundamentlose muß einmal ein Ende nehmen. Und so auch diese Verbindung ohne Liebe. Wie ein Todesschleier hat sie nun fast zehn Jahre über meinem Leben geruht.“ „Jedes Opfer darf man bringen, nur nicht das eines ganzen Lebens, wenn das Leben einen Zweck hat außer dem, zu Ende geführt zu werden.“ Im Schoß der Liebe und des Glückes schuf er eine Reihe von Kunstwerken, durch die er die Schuld gegen Menschen und Schicksal reichlich abtrug. So schloß er denn 1846 ruhigen Gewissens die Ehe mit Christine. Es war ein Wendepunkt. Die Verbindung mit ihr hat ihn als Menschen wie als Dichter aus der dunklen Verworrenheit seiner Sturm- und Drangzeit zur Klarheit und zur innern Befriedigung geführt. „Die Fesseln der Vergangenheit, einer freudlosen Kindheit, einer harten Jugend, einer qualvollen Reifezeit fielen ab, die Freiheit war gewonnen.“ „Schönheit, wo ich dich erblicke, huldige ich deinem Licht.“ Später folgte, nicht zum wenigsten durch Christinens Vermittlung, eine Versöhnung mit Elise.

Hebbel blieb in Wien, obschon er hier in seiner dithmarscher Eigenart vielfach nicht verstanden wurde. Auf die erste freudige Anerkennung folgte offene und versteckte Ablehnung. Von Grillparzer hielt er sich fern; Halm verabscheute er, mit Laube war er verfeindet. Was Laube tun konnte, um die Stücke Hebbels vom Burgtheater fern zu halten, das tat er. Die Werke der Wiener Zeit Hebbels zeigten edles Maß, gebändigte Kraft, hohe gereifte Künstlerschaft (Herodes und Mariamne, Agnes Bernauer, Gyges und sein Ring, Die Nibelungen). „Man merkt das selbst nicht so, wie es wächst, man wird plötzlich davon überrascht, daß es da ist.“ Äußere und innere Ruhe kehrten in ihm ein. Im trauten Kreis von Frau und

Tochter, im ernsten Schaffen, in freiwilliger aber nicht verbitterter Zurückgezogenheit vom öffentlichen Leben, immer harmonischer und beglückter sich fühlend, lebte der Dichter meist im Winter in Wien, im Sommer am Traunsee in Gmunden, wo er ein kleines Besitztum erwarb. Dazwischen unternahm er Reisen, zumal zu Aufführungen seiner Stücke, nach Berlin, München, Hamburg und Weimar. Befreundet war er mit Emil Kuh in Wien, Dingelstedt in München und Friedrich von Uchtritz. Die Tiere, besonders Eichkätzchen, liebte der Dichter zärtlich. Der Gegensatz zu Laube, dem Direktor des Burgtheaters, hinderte die Aufführung seiner Stücke in Wien. Schweres blieb ihm auch jetzt nicht erspart; der Bruch mit Emil Kuh, seinem treuesten Schüler und Freund 1860, war für ihn ein harter Schlag. Allzu rasch ging des Dichters Kraft zu Ende. Sein letzter Triumph war die Aufführung seiner nach fünf Jahren vollendeten Nibelungentrilogie in Weimar. Der Dichter erhielt dafür den vom König Wilhelm von Preußen gestifteten Schillerpreis für das beste in den letzten Jahren geschriebene Drama. Hebbel empfing die Nachricht davon schon auf dem Krankenlager. „Bald fehlt einem der Wein“, klagte er wehmütig beglückt, „bald fehlt einem der Becher.“ Die Entbehrungen der Jugend wirkten zerstörend nach. Hebbel starb am 13. Dezember 1863. Er wurde auf dem Matzleinsdorfer Friedhof bei Wien begraben.

Wesselburner Entwürfe und Versuche. Dramatisches: Mirandola 1830, Der Vatermord 1832, Lustspielpläne. Erzählendes: Holion 1830, Der Brudermord 1831, Die Maler 1832.

Erzählungen aus der Hamburger, Heidelberger und Münchner Zeit: Anna 1836, Der Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd, Schnock, Der Rubin 1837, Matteo 1839.

Dramatische Hauptwerke der ersten Schaffenszeit: Judith (1839 begonnen, 1840 vollendet, gedruckt und aufgeführt), Genoveva (1840 begonnen, 1841 vollendet, 1854 als Magellona aufgeführt), Maria Magdalene (1843 begonnen, 1845 vollendet, 1844 erschienen, 1846 aufgeführt).

Dramatische Werke der Übergangszeit: Julia (1846 bis 1847 entstanden, 1851 erschienen), Ein Trauerspiel in Sizilien, Tragikomödie (1846 begonnen, 1847 vollendet), Der Rubin, fantastisches Märchenlustspiel, aus dem Prosamärchen gleichen Titels (1849 entstanden und aufgeführt).

Dramatische Hauptwerke der reifen Zeit: Herodes und Mariamne (1846 entworfen, 1848 vollendet, 1849 aufgeführt), Agnes Bernauer (1851 begonnen und vollendet, 1852 aufgeführt, 1855 erschienen), Gyges und sein Ring (1853 begonnen, 1854 vollendet, bei Lebzeiten nicht aufgeführt, wurde 1889 das erste Mal gegeben), Die Nibelungen: Der gehörnte Siegfried, Siegfrieds Tod, Kriemhilds Rache (1855 begonnen, 1857 der erste Teil vollendet, 1859 Arbeit wieder aufgenommen, 1860 der zweite Teil vollendet, 1861 aufgeführt, 1862 erschienen).

Nebenwerke: Der Diamant, Märchenkomödie (1838 begonnen, 1841 vollendet), Herr Haidvogel und seine Familie (Erzählung 1847), Die Kuh (Novelle 1849), Michelangelo (Drama 1850, erschienen 1855), Demetrius (unvollendete Tragödie 1863).

Episches und Lyrisches: Gedichte 1842, Neue Gedichte 1848, Gesamtausgabe 1857. Mutter und Kind, idyllisches Epos 1857. Gedichte aus dem Nachlaß 1865 bis 1867.

Ästhetisches: Mein Wort über das Drama 1843, Vorrede zu Maria Magdalene 1844, Die Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers 1851, Das Komma im Frack 1858.

Lebensgeschichtliches: Meine Kindheit, ein Bruchstück 1846. Tagebücher, herausgegeben von Felix Bamberg 1885, Briefwechsel mit Freunden 1892, Nachlese 1900.

Bruchstücke und Pläne aus dem Nachlaß. Erste Hamburger Zeit: Jungfrau von Orleans, Julian Apostata, Alexander der Große. Zweite Hamburger und Kopenhagener Zeit: Fiat Justitia et pereat Mundus (Drama), Die Dithmarscher (Roman 1840). Wiener Zeit: Moloch, zwei Akte. Die Schauspielerin, zwei Akte 1848. Christus, Spartakus, Swedenborg, Elfriede, Heinrich der Löwe usw.

Einzelne lyrische Gedichte: Das alte Haus (Der Maurer schreitet frisch heraus), Schau ich in die tiefste Ferne, Das Kind, Auf ein altes Mädchen (Dein Auge glüht nicht mehr wie einst), Das letzte Glas, Nachtlied (Quellende, schwellende Nacht, voll von Lichtern und Sternen), Bubensonntag (Wenn ich einst, ein kleiner Bube), Höchstes Gebot (Hab' Achtung vor dem Menschenbild), Zwei Wanderer (Ein Stummer zieht durch die Lande), Die Weihe der Nacht (Nächtliche Stille, heilige Fülle), Sie sehn sich nicht wieder (Von dunkelnden Wogen hinuntergezogen), Gebet (Die Du über die Sterne weg), Das Mädchen im Kampf mit sich selbst, Das Mädchen nachts vor dem Spiegel,

Ein Bild aus Reichenau (Auf einer Blume, rot und flammend), Ein frühes Liebesleben, Dem Schmerz sein Recht, Der Bramine. — Sonette, Epigramme.

Einzelne Balladen: Der Heideknabe (Der Knabe träumt, man schicke ihn fort), Ein dithmarsischer Bauer (Der warme Sommer scheidet), Das Kind am Brunnen (Frau Amme, Frau Amme, das Kind ist erwacht), Schön Hedwig.

Werke der ersten Schaffenszeit. Hebbel hatte bis 1839 nur lyrische und dramatische Versuche, Tagebuchblätter, Novellen und einzelne Artikel geschrieben. Die Novelle Anna 1836 war sein einziges Werk, auf das er mit Befriedigung blickte. Er fühlte sich innerlich voll von Gedanken und Entwürfen. Charakteristisch ist, daß ihm keinerlei fremde Vorbilder vorschwebten, und daß er sich sein künstlerisches Ziel sofort aufs höchste steckte. Er begann 1839 das Drama Judith und fühlte sich selig in Schöpferwonne, als er das Werk begonnen hatte. Die Anfänge des Werks reichen in die Münchner Zeit zurück. In der alten Pinakothek empfing er vor einem Bilde des Giulio Romano die erste Anregung. Anfangs hatten ihm ein Napoleon und Alexander und eine Jungfrau von Orleans vorgeschwebt. Gutzkows Saul hatte ihn auf die alttestamentarische Welt hingewiesen. So war das Werk im stillen langsam gereift. „Sei!" hatte Hebbel in glühendem Schöpferdrang auf die erste Seite seines Manuskripts geschrieben. Der Stoff stammt aus dem apokryphen Buche Judith im alten Testament, aber er erfuhr in Hebbels Händen eine ganz eigentümliche Umbildung. Die biblische Judith handelt aus Vaterlandsliebe. „Das Faktum, daß ein verschlagenes Weib vor Zeiten einem Helden den Kopf abschlug, ließ mich gleichgültig, ja, es empörte mich in der Art, wie die Bibel es zum Teil erzählt." Hebbels Judith ist ein leidenschaftliches, von mystischen Anschauungen erfülltes Weib, das wohl im Namen des Herrn auszieht, die Tat zu tun, doch sie vollführt, um für eine Schmach, die ihr als Weib angetan worden ist, Rache zu nehmen. An einem doppelten inneren Widerspruch geht Hebbels Judith zu Grunde, einmal daran, als Werkzeug Gottes den Mann, den sie hassen sollte, zu lieben, und ferner daran, als Weib eine Tat, die über ihre Kraft hinausgeht, tun zu müssen. Holofernes, der Feldhauptmann des Nebukadnezar, ist der furchterregende asiatische Tyrann, der Vertreter der ungeheuren Kraft, Napoleon und Alexander zugleich. Überkraft ist sein schlimmster Feind geworden, sie hat ihn zum Wüterich gemacht. Die größere Kraft ist schließlich bei Judith durch den Gott, der in ihr lebt. Die Entfaltung der beiden Charaktere ist die Aufgabe des Stücks. Es stellt den Kampf zwischen übertriebener Männlichkeit und verzückter Weiblichkeit dar. Mit diesem in Prosa geschriebenen Erstlingswerk übertraf Hebbel sofort in psychologischer Hinsicht, namentlich in der Ausführung der Volksszenen in Bethulien, alles, was seine Generation bis 1840 geschaffen hatte.

Ort: Bethulien in Palästina. Zeit des Nebukadnezar, 6. Jahrhundert v. Chr. Erster Akt. Der gewaltige assyrische Feldherr Holofernes steht im Lager nahe der jüdischen Grenze. Alles ist vor ihm in Staub gesunken, Völker, Könige und Staaten. Da hört er, daß die Juden, als die einzigen von allen, ihm Trotz bieten wollen. Umsonst sind die Warnungen; er befiehlt den Marsch nach Bethulien anzutreten. Zweiter Akt. In Bethulien lebt ein Weib von wunderbarer Schönheit, Judith, sie ist eine Witwe, doch ihr Mann hat sie aus einem geheimnisvollen Schauder nie berührt. Gott selbst scheint sie zu etwas Großem aufgehoben zu haben. Ein abgewiesener Freier, der schwachherzige Ephraim, erzählt ihr von Holofernes, der herannaht. Sie fordert von Ephraim, daß er den Assyrer ermorde und dadurch das Volk Gottes errette. Er schaudert; Judith beschließt die große Tat

selbst zu vollbringen. Sie ist sich ihrer eigentlichen Beweggründe nicht bewußt. Die magische Größe des Gewaltmenschen zieht sie im Geheimen schaudernd an. Dritter Akt. Fastend grübelt Judith, wie sie den Weg zu Holofernes finden könne. Der Weg zu ihrer Tat geht durch die Sünde. Inzwischen hat Holofernes der belagerten Stadt Bethulien das Trinkwasser abgeschnitten. Das Volk fordert Übergabe, die Ältesten weigern sich. Fünf Tage will sich das Volk noch gedulden. In dieser Zeit muß die befreiende Tat vollbracht sein. Judith läßt das Tor öffnen und geht, um im Namen des Herrn die Mordtat auszuführen. Vierter Akt. Judith wird zu dem Feldherrn geführt. Sie sucht ihn bei seinem Edelmut zu fassen, ihm Selbstbeschränkung zu lehren. Holofernes steht in Betrachtung verloren. Er erkennt in ihr das erste ebenbürtige Weib. Es beginnt ein geistiger Kampf zwischen Judith, die sich noch immer als Werkzeug ihres Gottes fühlt, und dem überstolzen Heiden. Fünfter Akt. Judith muß Holofernes wohl hassen und verabscheuen, aber zugleich muß sie ihn bewundern und lieben. Holofernes verdrängt in ihrem Herzen den Gott. Sie gesteht, daß sie gekommen sei, Holofernes zu ermorden. Er aber verlacht sie, behandelt sie wie eine tote Sache und führt sie mit Gewalt in sein Gemach. Judith stürzt von dem Schlafenden heraus, der wütende Gedanke an die erlittene Schmach treibt sie wieder hinein. Holofernes soll nicht die Stelle ihres Gottes in ihrem Herzen einnehmen. Sie schlägt dem schlafenden Heiden, der sie entehrt hat, das Haupt ab. Nun aber erwachen in ihr die Zweifel: sie hat gemordet, nicht um ihres Volkes, sondern um persönlicher Rache willen. In ihr ist ein Wirbel der Seele. In Bethulien ist inzwischen die Not aufs höchste gestiegen. Da erscheint Judith, innerlich gebrochen, mit dem Haupt des Assyrers. Sie erwartet den Richterspruch Gottes: bleibt ihr Schoß unfruchtbar, dann hat ihr Gott verziehen. Wird sie Mutter, so will sie sterben. Von den ahnungslosen Ältesten läßt sie sich durch einen Schwur den Lohn für ihre Tat zusichern. „Ihr sollt mich töten, wenn ich's begehre.“ Judith will dem Holofernes keinen Sohn gebären. Und wir ahnen: es ist das tragische Geschick Judiths, daß sie gebären und deshalb sterben wird.

Für die Theaterbearbeitung wählte Hebbel einen andern Schluß, der jedoch durchaus verfehlt ist: danach tötet Judith ganz wie in der Bibel den Assyrer nur aus Patriotismus; unmittelbar nachher stürmen die Hebräer das feindliche Lager, sie finden ihren grimmigsten Feind enthauptet und jubeln Judith zu. Dieser Theaterschluß bricht dem ganzen Stück das Herz aus.

„Die Judith lähmt mich in meinem Innern. Weil sie, nach meiner festen Überzeugung, so ganz ist, was sie sein soll, hab' ich nicht den Mut, an etwas andres zu gehen.“ Ein halbes Jahr verging, da las Hebbel Tiecks Drama: Leben und Tod der heiligen Genoveva. „Habe die Genoveva angefangen, weil ich die Tiecksche las, mit der ich nicht zufrieden bin.“ Aber auch hier liegt der Keim viel früher zurück. In der Wesselburner Zeit hatte der Dichter in Mirandola einen ähnlichen Stoff behandelt. 1839 hatte er in München das Genovevadrama in scharfen Umrissen vor Augen gesehen, dann war der Stoff ihm ganz entschwunden, bis ihn die Leidenschaft der Liebe zu ihm wieder hinführte. Das Drama entstand 1840 und 1841. Der Stoff entstammt dem mittelalterlichen Volksbuch, aber er ist in ebenso starkem Grad umgestaltet wie der biblische Stoff in Judith. Das Werk ist psychologisch noch tiefer angelegt als Judith, und vor allem reicher an persönlichen Beziehungen, einerseits zu dem Dichter, der gerade damals eine heftige Liebe zu der blühend schönen, ihm jedoch unerreichbaren Hamburger Patrizierin Emma Schröder gefaßt hatte, und andererseits zu Elise Lensing, die ihm oft in ihrer still duldenden Liebe, in ihrer gemarterten Weiblichkeit wie eine Heilige vorkam. Das Drama war für ihn eine Selbstbefreiung: „Das äußere Verhältnis Golos zu Genoveva ist jenes Hebbels zu Emma; die Heilige selbst trägt jene Züge, die der Dichter an Elise sah.“ Nicht Genoveva ist in dem Stück

Digitized by Google

die Hauptperson, sondern Golo, jener hastige, flammende Charakter, aus dem der Dichter selber spricht.

Pfalzgraf Siegfried zieht in den Kampf gegen die Mauren. Er übergibt sein edles Weib Genoveva dem Schutze Golos, eines jungen Ritters. Als Golo Genoveva von ihrem Gatten Abschied nehmen sieht, wird er sich seiner heimlichen Neigung zu Genoveva bewußt. Der leidenschaftglühende Golo wird durch seine ursprünglich reine Liebe zu Genoveva zum Verbrechen hingerissen, und auch die engelhaft reine Genoveva stürzt durch ihre Reinheit ins Verderben. Als sie den werbenden Golo abweist, überführt er sie scheinbar des Treubruchs an ihrem Gatten, kerkert sie ein und quält sie aufs furchtbarste. Der Pfalzgraf wird mit Hilfe einer Zauberin ebenfalls von der Schuld Genovevas überzeugt. Er gibt Befehl, die treulose Gattin zu töten. Die Mörder lassen jedoch Genoveva und ihr Kind, das sie im Kerker geboren, in den Wald entkommen. Golo wütet gegen sich selbst und sticht sich die Augen aus. Später dichtete Hebbel ein Nachspiel hinzu. Der Pfalzgraf findet nach sieben Jahren Genoveva und seinen Sohn Schmerzenreich wieder und führt die edle Dulderin heim in sein Schloß.

Das Stück will zeigen, wie ein Mann durch sein edelstes Gefühl, das durch böse Fügung mißgeboren in die Welt tritt, unabwendbarem Verderben zum Opfer fällt. Wie Golo im Bösen, so wird Genoveva im Guten zum Äußersten getrieben. Hebbel selbst meinte, das Werk sei kein Stück fürs Theater; er tadelte das monologische Gepräge, das Beiseitesprechen, die Selbstzerfaserung und Grübelei Golos und den Mangel des Wechselspiels der Charaktere.

Das dritte seiner Dramen M a r i a M a g d a l e n e entstand in Kopenhagen und Paris 1843. „Wenn sie das nicht spielen, so weiß ich nicht.“ „Es wird wieder eine ganz neue Welt, kein Pinselstrich erinnert an die vorher von mir geschaffenen beiden Stücke; ganz Bild, nirgends Gedanke, aber in letzter Wirkung, wenn mich nicht alles trügt, von niederschmetternder Gewalt, bei alledem sogar voll von Versöhnung, aber freilich nicht zur Versöhnung des kritischen Pöbels.“ Und an anderer Stelle sagt Hebbel: „Bei Dramen wie Judith und Genoveva zog ich gewissermaßen auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses, bei diesem letzten ist es anders, der Gehalt kann nur im Ganzen, nur in der vollendeten Geschlossenheit der Form gesucht werden.“ Der Kern der Tragik dieses bürgerlichen Trauerspiels liegt in der schroffen Abgeschlossenheit, womit sich die geistig wenig beweglichen Individuen in dem beschränktesten Kreis gegenüberstehen und in der hieraus entspringenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens. Maria Magdalene ist die Tragödie des Kleinbürgertums, das jede Individualität zerdrückt und eine Handlung nur nach dem beurteilt, was die Leute dazu sagen.

Ort: eine kleine deutsche Landstadt im Norden. Zeit: die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts. E r s t e r A k t. Der alte Tischlermeister Anton besitzt zwei Kinder, den liederlichen Sohn Karl und eine Tochter Klara, die mit einem Schreiber in dem Städtchen, Leonhard, verlobt ist. Um Klara unauflöslich an sich zu fesseln und um zu verhindern, daß Klara ihrem eben zurückgekehrten Jugendgeliebten, dem Sekretär Friedrich, von neuem ihre Neigung zuwende, hat Leonhard Klara um ihre Unschuld gebracht. Wohl graust und ekelt Klara vor ihrem Bräutigam, aber sie fühlt sich durch ihre Schuld an Leonhard gebunden. Als Leonhard jedoch erfährt, daß Meister Anton die Aussteuer Klaras, 1000 Taler, nicht mehr im Kasten liegen hat, benutzt er den Umstand, daß auf Karl, ihren Bruder, der Verdacht eines Juwelendiebstahls fällt und sagt sich von Klara los. Er will eine bessere Partie machen. Der Schreck über Karls Verhaftung tötet die sieche Mutter Klaras; Meister Anton, der Vater, zwingt an ihrer Leiche seine Tochter zu dem Schwur, daß sie noch sei, was sie sein soll. Klara findet nur den Mut zu schwören, daß sie dem Vater nie Schande machen werde. Z w e i t e r A k t. Düstere Stimmung lastet auf dem

Hauswesen. Meister Anton droht, sich selbst den Hals abzuschneiden, wenn auch Klara ihm Unehre machen würde. Die Sache mit dem Juwelendiebstahl klärt sich plötzlich auf, der bestohlene Kaufmann entschuldigt sich, Karl ist unschuldig in Verdacht geraten. Da tritt unerwartet der Jugendgeliebte, der Sekretär Friedrich, zu Klara ins Zimmer. Er erfährt, daß Leonhard ihr das Wort zurückgegeben habe, zugleich aber auch, auf welche Weise sie an Leonhard gefesselt sei. Darüber, sagt er in der ersten Bestürzung, kann er als Mann nicht weg; sein zweiter Gedanke ist, Leonhard zu strafen und ihn vielleicht in einem Pistolenduell zu beseitigen. Ehe er dies ausführen kann, eilt jedoch Klara zu Leonhard, sie erniedrigt sich zu bitten, sie will das Weib dieses Menschen werden und dann selbst sterben, um ihren Vater zu retten und vor Selbstmord zu bewahren. Dritter Akt. Leonhard weigert sich, das gegebene Wort zu halten und Klara zu heiraten, da er sich bereits mit der Nichte des Bürgermeisters verlobt habe. Klara ist nun zum Selbstmord entschlossen, damit ihr Vater niemals von ihrer Schande erfahre. Der feige Leonhard wird vom Sekretär gezwungen, sich mit ihm auf Pistolen zu schlagen. Karl ist inzwischen aus dem Gefängnis zurückgekehrt. Er will zur See. Nach der Abweisung durch Leonhard muß sich Klara rettungslos verloren glauben. Als sie den Vater nahen hört, stürzt sie sich in der Verzweiflung ihres Herzens in den Brunnen. Das Opfer Klaras aber ist vergebens; eine Magd hat gesehen, daß sie absichtlich in den Brunnen gestürzt ist. Der Sekretär hat den schurkischen Leonhard zwar niedergeschossen, aber auch er ist schwer verwundet. Es fällt ihm in seiner letzten Stunde wie Schuppen von den Augen, was für ein schweres Unrecht der Vater und er selbst an Klara begangen haben. Mit dieser Erkenntnis stirbt er. Meister Anton, der die Tochter auf den Weg des Todes getrieben hat, steht grübelnd da. Er hat zeitlebens Redlichkeit geübt und dies ist sein Lohn? „Ich verstehe die Welt nicht mehr."

Dieser Meister Anton ist eine der höchsten Gestalten Hebbels, „ein Held im Kamisol", der, wie er sagt, die Mühlsteine seiner Sorgen zum Putz als Halskrausen trägt, statt damit ins Wasser zu gehen. Hebbel hatte in seiner Jugend an seinem eigenen Vater gesehen, wie im häuslichen Leben der gemeine Mann der ärgste Tyrann ist. Er stellte den Lebenskreis seines Elternhauses in Wesselburen und des Münchner Tischlerhauses, in dem er längere Zeit gewohnt hatte, dar, entlieh seiner Mutter und Elise Lensing einzelne Züge und hielt sich absichtlich in den engsten wohlvertrauten Verhältnissen. Dadurch erlangte das Stück die unvergleichliche Wahrheit und Geschlossenheit. Die Schicksale der Personen ergeben sich aus den unglücklichen Umständen, wie sie aus den Charakteren erwachsen, und diese wieder entspringen mit Notwendigkeit den engen Verhältnissen; nur eins will in die Kleinstadt nicht passen: das Duell zwischen Friedrich und Leonhard. Das Stück ist tiefernst, unerbittlich und stark wie das Leben selbst. Eine große soziale Idee durchzieht das Drama. Alle Personen, die in dem Stück auftreten — mit einziger Ausnahme von Karl — geben ihre Persönlichkeit auf, wagen nicht, sie selbst zu sein, sie alle sind abhängig von der Welt, von dem Althergebrachten. Das Stück ist eine mächtige Anklage gegen die kleinbürgerliche Welt, die die Individuen unterdrückt, und ein flammender Ruf zur Selbstbefreiung, zu vertiefter, selbstgeschaffener Sittlichkeit. Maria Magdalene ist das größte bürgerliche Trauerspiel des 19. Jahrhunderts, wie Miß Sara Sampson, Emilia Galotti und Kabale und Liebe die drei bedeutendsten bürgerlichen Tragödien des 18. Jahrhunderts sind. Aber Maria Magdalene ist schlichter und doch stärker motiviert als die klassischen Stücke: in diesen stößt die bürgerliche Welt im Kampf mit der vornehmen Welt zusammen und daraus erwachsen die Konflikte; in Maria Magdalene geht das tragische Schicksal aus der Dumpfheit der bürgerlichen Welt selbst hervor. Die Tragödie ergreift uns heut im Innersten, doch zur Zeit ihrer Entstehung wurde sie nicht

verstanden. Vierzig Jahre vergingen, ehe spätere Dichter, und zwar zuerst Ibsen und später auch Hauptmann, an dieses Stück Hebbels wieder anknüpften und die „analytische Kunst“ wiederfanden, die darin besteht, die eigentlichen Geschehnisse vor das Stück zu legen und sie durch kunstvolle und scheinbar ganz unabsichtliche Enthüllung allmählich dem Zuschauer vorzuführen. Mit Maria Magdalene schließt Hebbels Jugendproduktion.

Werke der Übergangszeit. Hebbel schadete sich sehr, als er bald nach dem gewaltigen bürgerlichen Trauerspiel zwei Stücke veröffentlichte, die er selbst Werke der Übergangszeit nannte, und die sich in dem Bannkreis des Gräßlichen, Krampfhaften und Verzerrten bewegten: Das Trauerspiel in Sizilien und Julia (beide 1847 vollendet). Zum Überfluß versah er beide Stücke noch mit anspruchsvollen und dem Mißverständnis ausgesetzten Vorreden. Die Stücke traten ans Licht zu einer Zeit, als Hebbel selbst schon längst aus der Sphäre, die er darin geschildert hatte, herausgetreten war. Hebbels Biograph Specht sagt hierzu: „Der tiefe Ernst, mit dem der Dichter an jede seiner Arbeiten ging, ist auch hier nicht zu vermissen, und die Probleme, die er wählte, sind fern von aller Flachheit und aller öden Konvention; aber er selbst war in solch furchtbare Verzweiflung geraten, daß er nur noch wie im Krampf schuf und die Welt nur noch voll eiternder Geschwüre erblickte, in die er als Arzt und Richter seiner Zeit das Messer senken wollte.“ Hebbel hat sich dadurch, daß er Julia und das Trauerspiel in Sizilien zu spät veröffentlichte, ja, daß er sie sogar für seine besten Werke erklärte, schwer geschädigt.

Lange hat sich der Dichter mit dem Entwurf zu Moloch beschäftigt. Das Drama sollte nichts Geringeres darstellen als den Eintritt der Kultur in eine barbarische Welt. Der Molochpriester Hieram kommt aus Karthago zu den kulturlosen Bewohnern der äußersten Thule. Mit sich bringt er das riesige Götterbild des Moloch. Mit Molochs Hilfe glaubt er das Volk regieren zu können, doch der Gott, den er zur Unterjochung des Volkes geschaffen, wächst über ihn, den Priester, hinaus und wird Sinnbild der Kultur und Religion.

Hebbels Moloch gehört zu den großen dramatischen Fragmenten, an denen unsere Literatur reich ist. Von Goethe sind Mahomet, Satyros und Elpenor zu nennen, von Schiller Demetrius, Warbeck, Die Malteser u. a., von Heinrich von Kleist Robert Guiskard, von Grillparzer Esther und Hannibal, von Grabbe Marius und Sulla, von Hebbel Demetrius, von Otto Ludwig Die Torgauer Heide, Agnes Bernauer und Tiberius Gracchus.

Die Werke der reifen Zeit. Nach dem unausbleiblichen Mißerfolg der Julia und des Trauerspiels in Sizilien schrieb Hebbel: „Ich habe alles wieder verloren, was durch die Maria Magdalene gewonnen war.“ In eine neue Welt der Klarheit, des Maßes und der Schönheit trat Hebbel in Wien nach der Ehe mit Christine. Herodes und Mariamne war das erste reife Werk dieser Zeit. „Ein neues Leben hatte für den Dichter begonnen, der Druck der Not hat sich von ihm gelöst und mit ihm ist das quälerische Grübeln in sein Nichts zurückgesunken.“ Mit Herodes tat er den großen Schritt von der bürgerlichen zur weltgeschichtlichen Tragödie. Familienhandlung und Staatshandlung verschlingen sich hier unauflöslich. Hebbel hatte sich vorgenommen, ein Bild der unbedingtesten Notwendigeit zu geben. Der Stoff aus dem Geschichtswerk des Flavius Josephus,

eines spätjüdischen Schriftstellers, weist in eine Zeitenwende. Das Heidentum wie das starre Judentum versinken, eine neue Welt, eine neue Sittlichkeit ringen sich empor: Noch werden Menschen als Uhren benutzt, aber schon erhebt sich in Mariamne das freie Menschentum.

Erster Akt. Zeit: die letzten Jahre vor Christi Geburt. Schauplatz: Jerusalem. Herodes ist König der Juden geworden und hat Mariamne, die letzte Tochter aus dem Haus der Makkabäer, geheiratet. Eine glühende Liebe zwischen beiden ist entstanden. Da hat ihr Bruder Aristobulus, der letzte männliche Makkabäer, gegen Herodes gewühlt und ist von ihm getötet worden. Mariamnens Mutter, die ehrgeizige Alexandra, hat Herodes deshalb bei dem üppigen Beherrscher des Ostens, dem Triumvir Mark Anton, verklagt und diesem, um ihn zu verlocken, ein Bild der schönen Mariamne gesandt. Herodes steht ohnedies auf einem vulkanischen Boden; er ist ewig im Kampf mit seiner Familie, mit den Pharisäern und mit den römischen Machthabern. Mark Anton fordert Herodes auf, vor ihm zu erscheinen. Herodes weiß nicht, ob er wiederkehren wird. Er liebt seine Gattin Mariamne, aber nur mit den Sinnen und will ihren Besitz niemandem gönnen, wenn er sterben sollte. Mariamne liebt ihn mit echter Liebe, aber sie spricht diese Liebe nicht aus. Sie verweigert das Versprechen, das er als Liebesbeweis fordert, sich selbst zu töten, wenn er auf Mark Antons Befehl sterben sollte. Herodes glaubt in ihrer Weigerung, die aus ihrer Menschenwürde entspringt, ein Erlöschen ihrer Neigung zu sehen, und so stellt er sie „unters Schwert", indem er seinem Schwager Josef den Befehl gibt, Mariamne zu töten, wenn er, Herodes, aus dem römischen Lager nicht wiederkehre. *Zweiter Akt.* Herodes bleibt lange aus. Mariamne, die zu stolz gewesen, Herodes die tiefe Liebe zu bekennen, die sie trotz all seiner Grausamkeiten für ihn empfindet, gesteht ihrer Mutter Alexandra, daß sie freiwillig in den Tod gehen werde, wenn Herodes sterben sollte. Verschiedene Anzeichen machen sie jedoch stutzig, und sie entlockt dem schwachen Josef das Geheimnis, daß er sie töten solle, wenn Herodes nicht wiederkehre. Mariamne ist dadurch, daß Herodes in ihr nur ein Spielzeug seiner Männerwillkür sieht, in ihrem Frauen- und Menschenstolz aufs tiefste gekränkt. Mit Entsetzen sieht sie, wie innerlich fremd ihr Herodes gegenübersteht. Herodes kehrt zurück. *Dritter Akt.* Stolz und abweisend tritt Mariamne ihm gegenüber. Herodes erkennt sofort, daß sie das furchtbare Geheimnis weiß. Er läßt Josef zur Strafe hinrichten. Vergebens sucht sich Herodes vor Mariamne mit seiner Liebe zu rechtfertigen. Sie sieht ihre Ehe zerstört; sie fühlt sich innerlich ebenso einsam, wie Herodes sich fühlt. Doch sie möchte, daß er sie und ihr Wesen verstehen lernt. Aber das geschieht nicht, die beiden stehen sich starr gegenüber. Da kommt der neue Befehl des Antonius, daß Herodes ihn im Kampfe gegen Octavianus unterstütze. Mariamne frohlockt im stillen, denn jetzt wird sich entscheiden, ob Herodes bloß aus blinder Eifersucht oder aus klarer Überlegung den Blutbefehl gegen sie gegeben hat. Damit sie jedoch die Probe mache, ob Herodes sie wirklich liebe oder nicht, zeigt sie sich gegen ihn kalt und herb. Unterläßt er die Wiederholung des Befehls, dann kann noch alles gut werden zwischen ihnen, denn Mariamne liebt ihn noch immer. Er aber, gereizt durch ihr starres Verhalten, wiederholt, ehe er geht, den Blutbefehl gegen Mariamne, wenn ihm, Herodes, etwas Menschliches zustoßen sollte. Durch diese Wiederholung macht er den Befehl zu einer vollen Tat seiner Persönlichkeit. Herodes verliert, Mariamne gewinnt immer mehr unser Interesse. *Vierter Akt.* Der Wächter Mariamnes, Soemus, ein grader edler Mann, sagt ihr den furchtbaren Auftrag frei heraus, denn er will sich nicht zum Werkzeug herabwürdigen lassen, ein edles Weib zu schlachten. Er hatte den Auftrag nur übernommen, damit Herodes ihn keinem anderen gebe. Mariamne ist im tiefsten erschüttert. „Ich hatte nichts, ich habe nichts, ich werde nichts haben! War denn je ein Mensch so arm!" Aber sie, die trotzige Makkabäerin, ist nicht gewillt, die unerhörte Tat schweigend über sich ergehen zu lassen und sie befiehlt, als zum zweiten Mal die Meldung vom Tode des Herodes eintrifft, ein Freudenfest zu feiern. Sie will jetzt so sein, wie Herodes sie sich vorstellt. Sie selbst tanzt auf dem Fest, aber ihr Herz ist durch die vorangegangenen schrecklichen Ereignisse kalt wie Eis. Auch diesmal kehrt jedoch Herodes wieder; er erfährt, daß Mariamne seines Todes wegen das Fest veranstaltet hat; grauenvoll geht ihm die (scheinbare) Wahrheit auf, und er befiehlt, Mariamne vor ein Gericht zu stellen. *Fünfter Akt.* Das Gericht findet für die Schuld Mariamnes keine Beweise, aber Herodes erklärt in seiner

blinden Eifersucht Mariamne des Todes schuldig. Mariamne ist der Tod erwünscht, sie verteidigt sich nicht, ja sie will Herodes geradezu zwingen, sie zu töten, damit er sich selbst am grausamsten strafe: der römische Hauptmann Titus soll Herodes nach ihrem Tode sagen, daß sie ihm treu gewesen ist, wie er sich selbst. Und als ihr Haupt unter dem Beil gefallen ist, erfährt Herodes, in dessen Seele die Botschaft der heiligen drei Könige, die den neugeborenen König der Juden suchen, Schreck und Furcht geworfen hat, die furchtbare Verkettung der Taten, an der er die Schuld selber trägt. Er befiehlt den bethlehemitischen Kindermord, doch über ihn hinweg geht die neue Welt, die die Weisen verkündigt haben.

Mit Unrecht hat man das Drama Herodes und Marianne kalt genannt; es ist vom stärksten Leben erfüllt; im ersten stürmevollen Jahr der Ehe zwischen Hebbel und Christine liegt der Beweis der Möglichkeit ähnlicher Konflikte in einer Leidenschaft moderner Menschen. Denn nur aus tiefsten inneren Erlebnissen, nicht aus berechnendem Verstand konnte diese glühende Ehetragödie mit ihrem Suchen nach der Grenze, wie weit das Recht des Individuums bei Mann und Frau gehe, konnte dies finstere Mißtrauensdrama entstehen. Mit Unrecht hat man auch die Wiederholung der gleichen Situation im Stück getadelt; in Wahrheit ist es, wie Hebbels Biograph und Herausgeber Richard M. Werner hervorhebt, gar keine Wiederholung: das erste Mal wird Marianne, das zweite Mal aber Herodes geprüft. Eine tiefe, gesättigte, tragische Stimmung schwebt über dem Stück, dessen dramatischer Bau Bewunderung verdient.

Diese Vorzüge reifer Meisterschaft ruhen auch über dem nächsten Drama: Agnes Bernauer, nur daß der Dichter hier seinen Wunsch ausführen konnte, etwas recht Deutsches zu schreiben, und daß er hier das erste Mal mit der Kraft die Lieblichkeit und die Anmut verbindet. Das Stück ist 1851 vollendet. Den Hintergrund bildet das Mittelalter (15. Jahrhundert), das Hebbel farbiger schildert, als er den zeitlichen Hintergrund sonst zu malen pflegte. Das Drama, dessen Inhalt kurz angegeben werden soll, kann nur dann recht verstanden werden, wenn wir es in seiner tieferen Bedeutung nehmen, so reich auch der Inhalt und so individuell auch die Personen charakterisiert sind: alle Menschen, der gesellschaftlich niedrigste (Agnes, die Baderin) wie der Höchstgestellte (der Herzog von Bayern) müssen einen Teil ihres Ich opfern, um der Allgemeinheit willen.

Erster Akt. Albrecht, der einzige Sohn des Herzogs Ernst von Bayern-München, erblickt bei einem Turnier in Augsburg Agnes Bernauer, die Tochter eines Baders. Der Stand eines Baders galt im Mittelalter lange Zeit als unehrlich, aber in überwallender Liebe erklärt der junge Herzog bei einem festlichen Tanz der schönen Tochter des Baders seine Liebe und ist entschlossen, sich mit ihr zu vermählen. Zweiter Akt. Alle Versuche der Umgebung des Herzogs, ihn umzustimmen oder Agnes andern Sinnes zu machen, sind vergeblich. Ein Priester traut das Paar. Albrecht und Agnes genießen heimliches Glück im Schlosse Vohburg an der Donau. Dritter Akt. Der Vater Albrechts, der regierende Herzog Ernst von Bayern, kennt nur ein Streben, das zerstückelte Bayern wieder groß und stark zu machen. Er erfährt von der heimlichen Heirat seines Sohnes mit der Baderin. Er sieht voraus, daß endlose Streitigkeiten die Folge der übereilten Ehe sein müssen, und um des Sohnes Sinn zu ändern, entbietet er ihn zu einem Turnier nach Regensburg. Auch dort beharrt Albrecht auf seinem Willen. Da befiehlt Herzog Ernst, ihm den Eintritt in die Turnierschranken seiner unstandesgemäßen Ehe wegen zu versagen und erklärt den eigenen Sohn des Thronfolgerechtes für verlustig. An seiner Stelle soll der junge kranke Sohn seines Bruders Thronfolger werden. Aber Albrecht hält an seiner Liebe fest und ruft, da sich die Ritterschaft von ihm zurückzieht, die Bürger und Bauern für sich auf. Der Bürgerkrieg, um der Baderin willen, ist im Gange. Vierter Akt. Einige Jahre später. Der junge Prinz, der die Thronfolge antreten sollte, stirbt. Albrecht ist wieder der

einzige Thronerbe. Für Herzog Ernst ist dies der Finger Gottes. Die neue Fehde, die unzweifelhaft die Folge ist, wenn Albrecht nach des Vaters Tode nicht den Thron besteigen kann, muß um jeden Preis vermieden werden. Der alte Herzog überlegt alle Mittel und schreitet erst zum Äußersten, als er keins unversucht gelassen hat. Dann aber handelt er schnell und zermalmend. Albrecht, der von des Vaters Entschluß nichts weiß, nimmt Abschied von Agnes, um gen Ingolstadt zu reiten. Als er fort ist, überfallen die Reiter Herzog Ernsts das Schloß von Straubing und nehmen Agnes gefangen. Fünfter Akt. Agnes weist das Ansinnen zurück, freiwillig ihrem Gemahl zu entsagen, ihre Ehe für sündig zu erklären und ins Kloster zu gehen. Ihr Todesurteil ist schon gefällt und wird sogleich vollstreckt. Sie wird von der Brücke in die Donau gestürzt. Albrechts Schmerz ist riesengroß. Mit seinem Oheim verbündet, fällt Albrecht in das Land seines Vaters ein. In dem Kampf, der darauf folgt, wird Herzog Ernst, der Vater, gefangen genommen. Doch Albrechts Triumph ist kurz. Die Acht des Reiches und der Bann der Kirche bedrohen ihn, und die Worte seines Vaters, der Verantwortlichkeit eingedenk zu sein, machen einen tiefen Eindruck auf ihn. In edelster Weise weckt der alte Herzog in seinem Sohn das Gefühl der Fürstenpflicht. Ein Jahr soll der junge Albrecht den Herzogsstab führen, während sich sein alter Vater so lange in ein Kloster zurückziehen will: hält Albrecht auch dann noch für Unrecht, was sein Vater für die Größe und die Ruhe des Staates getan hat, dann will sich der Vater selbst strafen, ganz wie sein Sohn es gebietet.

Der Held der Tragödie — dies muß hervorgehoben werden — ist Herzog Ernst, der bereit ist, seinen eignen Sohn zu opfern, um den Staat zu retten. Er fühlt menschlich mit Agnes, der Unglücklichen, die er dem Tode weihen muß, aber da er sich selbst zwingt, fühlt er in sich das Recht, auch die andern zu zwingen. Es ist nicht zutreffend, daß der Staat in dem Stück nur ein Begriff bleibe, oder daß der Schluß nicht überzeuge. Mit höchster Kunst und sichtlicher Liebe gestaltet der Dichter den alten Fürsten menschlich verständlich und zugleich groß. Absichtlich tritt Agnes nicht zu sehr in den Vordergrund, um den Schluß nicht unmöglich und unsympathisch zu machen. Das Stück erinnert in der Gestalt des Herzogs Albrecht an den Prinzen von Homburg wie an Alfonso in der Jüdin von Toledo. Es sind zwei Gedanken miteinander verflochten. Der eine ist der Gedanke des Opfers. Das Einzelwesen, so groß und herrlich, so edel und schön es sei, es muß sich der Gesellschaft, dem Staat, der Allgemeinheit beugen oder daran zu Grunde gehen. Glühende Liebe eines einzelnen denkt die uralt heilige Ordnung der Dinge zu erschüttern. Hunderttausende sollen leiden, damit eines Baders Tochter und eines Herzogs Sohn ein seliges Glück zu zweien genießen. Dies kann nicht sein. Zweck des Weltgeschehens und des Lebens, so lautet Hebbels strenges Wort, ist nicht das Glück des einzelnen, sondern das Glück der Gesamtheit. Die Idee des Opfers durchdringt ja Hebbels ganze Kunst (Judith, Klara, Genoveva, Michelangelo, Gyges); Hebbel selbst hat seine Liebe zu Elise Lensing seiner Kunst, seiner höchsten Göttin, zum Opfer gebracht. Eng verbindet sich mit dem Gedanken des Opfers der Gedanke von der tragischen Macht der Schönheit. Das Stück hat als freilich schwer zu erfüllende Voraussetzung die alles unterjochende Macht der Schönheit in Agnes. Die Schönheit treibt den Sohn gegen den Vater, die Bauern und Städter gegen die Ritter; die Schönheit entzündet den Bürgerkrieg und bedroht den Staat. Die Schönheit in ihrer höchsten Steigerung — dies ist der Gedanke — richtet mehr Schaden an als die wildeste Sünde, als die verderblichste Seuche; die Schönheit in ihrer Vollendung muß daher untergehen, wie nach Hebbel jede Verkörperung des Ideals auf Erden untergehen muß. Ein deutsches Trauerspiel nannte Hebbel sein Drama; deutsch ist es in seiner keuschen,

gehaltenen Kraft, in seiner holdseligen Anmut, deutsch in seiner Charakteristik wie in seinem Ernst und seiner Tüchtigkeit. Einen Vorgänger in der Bearbeitung des Stoffes hatte Hebbel in dem Dichter Törring. Auch Otto Ludwig hinterließ ein von seiner Tochter vollendetes Fragment, Melchior Meyr und Martin Greif behandelten ebenfalls den Stoff.

Aus mehreren griechischen Quellen bei Herodot und Plato schöpfte der Dichter den Stoff zu der Tragödie Gyges und sein Ring. Griechisch ist das Werk nur insoweit, als man auch Goethes Iphigenie ein griechisches Werk nennen kann; doch ist Hebbels Drama in jedem Betracht moderner. Hebbel wollte den Durchschnittspunkt von antik und modern treffen und dies ist ihm vorzüglich gelungen.

Ort: Lydien. Zeit: 7. Jahrhundert v. Chr. Erster Akt. Kandaules, der König von Lydien, der innerlich bereits ausgehöhlte letzte Sproß vom alten Stamm der Herakliden, der den Mut, aber nicht die Kraft hat, uralt heilige Satzungen umzustürzen, empfängt von seinem Freunde, dem freien, heldenhaften Griechen Gyges, einen zauberhaften Totenring, der den Träger unsichtbar machen kann. Kandaules ist vermählt mit einer edlen Königstochter aus Indien, Rhodope, die so schamhaft ist, daß der Schleier ein Teil von ihrem Selbst zu sein scheint. Nie kommt sie in die Öffentlichkeit. Kandaules, der einen Zeugen wünscht, daß er das schönste Weib der Erde in Rhodope besitze, verlangt frevelhafter Weise von Gyges, daß er den Ring noch einmal nehme, um Rhodopen zu erschauen, ohne daß sie etwas davon erfährt. Zweiter Akt. Gyges hat Rhodope in ihrem Schlafgemach hüllenlos erblickt. Ihre Schönheit hat ihn durchschauert, mehr noch aber das Bewußtsein des ungeheuren Frevels. Seinen freiwilligen Tod nimmt Kandaules nicht an. So ist Gyges entschlossen, Lydien und den König zu verlassen und nie wiederzukehren. Dritter Akt. Rhodope hat Argwohn geschöpft, daß jemand in dem Gemach gewesen ist. Sie fühlt sich in ihrem Innersten durch die Freveltat befleckt. Anfangs glaubt sie, daß Gyges aus eigenem Antrieb den Frevel gewagt habe. Da Kandaules jedoch Gyges nicht bestrafen will, so sendet Rhodope ihren Diener Karna aus, damit er Gyges ergreife. Entweder muß Gyges sterben oder sie selbst; Kandaules soll entscheiden, wer das Opfer sein soll. Vierter Akt. Gyges steht vor der Königin; er ist voll edler Reue bereit zu sterben und verschweigt ihr, wer den Frevel eigentlich verschuldet hat. Aber der König nimmt dieses Opfer, durch das er sich retten könnte, nicht an. Er selbst bekennt sich schuldig; er habe Gyges das Recht gegeben, das Gemach Rhodopens zu betreten. Nun verlangt Rhodope nicht mehr, daß Gyges sterbe, sondern daß Gyges den König töte und dann sich mit ihr vermähle. Will Gyges das erstere nicht tun, dann droht Rhodope sich selbst zu töten. Fünfter Akt. Die Lyder wünschen statt des entnervten Königs Kandaules den tapferen Gyges zum Herrscher. Kandaules erkennt seinen Übermut, die uralt heilige Sitte und Ordnung vernichten zu wollen, den „Schlaf der Welt" zu stören, ohne doch selbst etwas Besseres an die Stelle der gestörten Ordnung setzen zu können. Er kämpft mit Gyges, als dieser auf Gebot der Königin ihn zum Kampfe fordert, er wird verwundet und stirbt. Rhodope reicht vor dem Altar dem Sieger Gyges die Hand als Gattin: nur ihr Gemahl hat sie geschaut. Sie fühlt sich entsühnt. Dann aber scheidet sie sich von Gyges, indem sie sich selbst tötet.

Auch dieses Drama, in dessen edlen Jamben die höchste Kraft und die mildeste Schönheit sich vermählt haben, ist ein psychologisches Drama, es ist die Tragödie der Keuschheit. Rhodope ist die Trägerin der Idee: „Die Sitte ist ein Gesetz, die ohne Ausnahme alle Menschen bindet und alles in der Welt bewegt." Der König frevelt an der Sitte und verletzt dadurch Rhodopens Empfinden auf das Höchste. Rhodopen ist es unmöglich, sich selbst untreu zu werden. Mag sie früher still und wunschlos dahingelebt haben; als sie im Innersten verletzt ist, kämpft sie entschlossen um die Anerkennung ihrer individuellen Rechte. Kandaules fällt einem gerechten Schicksal zum Opfer. Er selbst spricht die berühmten Worte

vom „Schlaf der Welt." Hebbel versteht darunter alles pietätvolle Festhalten am geschichtlich Gewordenen, auch wenn es zum leeren Sinnbild geworden ist und seine eigentliche Wesenhaftigkeit verloren hat. Wer das heilige Symbol rauben will, muß erwägen, ob er etwas Besseres, Lebenskräftigeres dafür an die Stelle zu setzen vermag.

Als ein Denkmal der Liebe zu Gattin und Kind entstand in den folgenden Jahren das kleine Epos in Hexametern Mutter und Kind. Es erhielt den Preis der Dresdner Tiedgestiftung für ein idyllisches Epos im Stile von Hermann und Dorothea. Der Konflikt ist menschlich einfach.

Ein reiches Hamburger Ehepaar von patrizischem Stande und edler Gesinnung fühlt sein Glück getrübt, da es keine Kinder besitzt. Besonders die Frau sehnt sich danach, ein Kind ihr eigen zu nennen. Zu dem Zweck verheiraten die reichen Leute ihre Dienerin Magdalene, ein gesundes und tüchtiges Mädchen, mit deren ebenso wackerem wie armem Verlobten, dem Fuhrknecht Christian, bringen beide in sorglose Verhältnisse, indem sie ihnen ein Gütchen am Harz übergeben und lassen sich das erste Kind dieser Ehe versprechen, um es als ihr eigenes aufzuziehen. Sowie das Kind da ist, will die junge Mutter nicht mehr auf die Abtretung eingehen, da in ihr die Liebe zum Kinde wächst und wächst. Die jungen Eltern verlassen das Gütchen und allen Wohlstand, nur um das Kind behalten zu können. Gerührt von dieser Liebe gönnen die reichen Leute ihnen das Kind und zugleich das Gütchen.

Das Empfinden ist warm und rein, die Darstellung des jungen Ehepaares überzeugend lebenswahr, sentimental verzeichnet dagegen die Schilderung der beiden Patrizier.

Gyges und sein Ring bedeutet die Höhe in Hebbels Schaffen, Mutter und Kind bildet die Höhe in Hebbels Leben; es war der Ausdruck der vollen Beseligung in dem Bunde mit Christine. Im Jahr 1857 erschien die Gesamtausgabe von Hebbels Gedichten. Der Dichter selbst stellte die Gedichte über alle seine anderen Schöpfungen und traute ihnen allein die Unsterblichkeit zu. So hoch sind sie kaum zu stellen, auch wenn man ihren Wert voll erkennt. Sie sind aus des Dichters männlichem Geiste hervorgegangen, durch und durch individuell, ohne alle Sucht zu gefallen oder ohne in die Gleise gewohnter Lyrik einzulenken. Hebbels Gedichte und seine Persönlichkeit sind eins. In ihnen finden wir vor allem seine leuchtende Wahrhaftigkeit, seinen Tiefsinn, seinen heiligen Ernst, seine gebändigte Kraft. Nichts mahnt an andre Dichter. Kindheit, Heimat, innere Kämpfe, ruhiges Glück, machen den Hauptinhalt der Gedichte aus. Die Stimmung ist fest zusammengehalten, die Sprache von durchgeistigter Schönheit. Die Balladen tragen einen düstern Charakter. Sonette und Epigramme von höchster Meisterschaft erweitern den großen Kreis der Hebbelschen Gedichte. Auch ein halbes Jahrhundert nach ihrem Erscheinen waren sie noch nicht ins Volk gedrungen. Für sie erwachte das Verständnis zuletzt. Die Ursache liegt darin, daß fast allen Gedichten Hebbels das Sangbare fehlt und daß ihnen die Herbigkeit des genialen Geistes eigen ist, dem sie entquollen sind.

Die stärkste Wirkung von allen Dramen Hebbels war dem letzten, der Nibelungentrilogie, beschieden. Ich brauche auf den Inhalt, da er allgemein bekannt ist, nicht weiter einzugehen. In dem schönen Prolog an seine Frau hat Hebbel die Entstehung des großen Nibelungendramas geschildert. Er kannte das Lied seit der Hamburger Zeit 1835. Es hatte ihn damals gewaltig festgehalten, Dann sah er Raupachs Nibelungenhort, ein schlechtes Stück, in dem aber seine

spätere Gattin die Rolle der Kriemhild vortrefflich spielte. Der Wunsch, die Gestalten der alten Sage zu neuem Leben zu erwecken, verließ ihn nicht mehr. Im Jahr 1855 begann er das Werk; langsam schritt es vorwärts; endlich entschloß er sich, den Stoff in zwei Abteilungen zu zerlegen. 1857 war der erste, 1860 der zweite Teil fertig. Christine spielte die Brunhilde im ersten Teil und die Kriemhild im zweiten Teil mit großem Erfolg. Die Nibelungentrilogie ist dem S t o f f, nicht aber der dichterischen Ausgestaltung nach die bedeutendste Dichtung Hebbels. Die größere Hälfte des Ruhms fällt dem Nibelungendichter zu — dies Selbsturteil Hebbels läßt sich kaum anfechten. Hebbel hielt sich absichtlich so eng wie möglich an die alte Dichtung. Die gewaltige Masse des Stoffs, ihre Steigerung und Gipfelung, der tragische Geist, der Grundgedanke — „Liebe lohnt zuletzt mit Leide" — der Kern und der Keim der Charaktere, dies und vieles andere ist des alten Liedes herrliches Eigentum. Aber Hebbel hat aus dem vielfach zum Ritterroman gewordenen Liede von der Nibelungen Not die starken dramatischen Grundlinien mächtig herausgehoben und steht als Dramatiker ebenbürtig neben dem Epiker, wenn auch auf diesen gestützt. Hebbel allein fand unter den früheren und gleichzeitigen Bearbeitern des Stoffes (Fouqué, Raupach, Geibel) den Stil und die Kraft, mythische Helden zu bilden und bewies die vielleicht noch größere Kraft dichterischen Gestaltens, das Menschliche mit dem Mythischen so zu verbinden, daß alles verständlich ist. Das Werk vermeidet alle jene Feinheiten, die in andern Stücken Hebbels oft zu Überfeinheiten werden. Das Vorspiel Der gehörnte Siegfried ist fast nur aus Tatsachen gemauert, die wie Blöcke übereinander gewälzt sind. Es steckt jedoch zu viel Bewußtsein darin und Siegfrieds Reden sind nicht frei von Renommisterei. Groß und herrlich ist der zweite Teil, die Siegfriedtragödie, da kommt das Menschliche überwältigend zum Ausdruck. Nur der Akt auf Isenstein wirkt nicht. Der dritte Teil, die Kriemhildtragödie, hat weite epische Stellen fast in allen Akten. Es geschieht viel, das wir bloß als dramatischen Rohstoff ansehen können, nicht aber als motivierte notwendige Handlung. Kriemhildens Rache gleicht einer Shakespeareschen Historie nach Art der Königsdramen. Hebbel fühlte sich niemals so sehr im Dienst einer nationalen Idee wie bei seinen Nibelungen. Niemals zugleich war er so demütig wie hier; ein zweiter Dietrich von Bern, begab er sich am Ende seines Heldenlebens, mit edler Selbstentäußerung, in des Nibelungendichters Gewalt. Neun Zehntel seiner besten Gedanken, klagt er, habe er bei dieser Dichtung über Bord werfen müssen. Diese neun Zehntel aber waren gerade das, was Hebbels beste Eigenart ausmacht und was in Judith, Herodes, Agnes, Gyges so wunderbar leuchtet. Bei aller Bewunderung der Nibelungen wollen wir uns eins nicht verbergen: Gyges, Herodes und Agnes, nicht die Nibelungen sind Hebbels größte Werke. Mit einem Demetrius beschäftigt, starb Hebbel 1863.

G r u n d g e d a n k e n d e r D r a m e n. Wir haben die Kette, die Hebbels Dramen darstellen, durchmustert bis zum letzten Glied. Sehen wir die Grundgedanken an, die die Einzelstücke behandeln, so finden wir in Judith den Gegensatz zwischen Heidentum und Judentum: ein Weib unterfängt sich einer Tat, die für sie zu gewaltig ist, und erliegt ihr. Genoveva zeigt einen Gegensatz im Christentum selbst: die reinste Tugend kann zu Leidenschaft und Verbrechen verführen, Reinheit und Heiligkeit aber sühnen auch die schwerste Schuld. Maria Magdalene stellt

den Gegensatz zwischen der wahren und der falschen Sittlichkeit dar: die dumpfe Gebundenheit des Kleinbürgertums vernichtet innerlich und äußerlich diejenigen, die darin leben und nicht die Kraft besitzen, sich darüber zu erheben. Michelangelo behandelt den Gegensatz zwischen Künstler und Welt. Agnes Bernauer entrollt den erschütternden Widerspruch zwischen dem Glück des einzelnen und der Hoheit des Staates: der Besitz der höchsten Schönheit ist ein Verhängnis. Herodes und Mariamne läßt den Gegensatz in einer Ehe erkennen, die mit Schuld befleckt ist; ein zweiter Grundgedanke ist, daß die Ichsucht des Juden- und des Heidentums der christlichen Nächstenliebe Platz machen muß. Gyges und sein Ring beruht auf dem Gegensatz zwischen altheiliger Sitte eines Volkes und eigenmächtiger Neuerungslust eines einzelnen. Die Nibelungen endlich wurzeln im Gegensatz zwischen Riesen und Menschen, zwischen heidnischer und christlicher Weltauffassung, und sie gipfeln in dem Gedanken, daß die Liebe zuletzt mit Leide lohnt.

Auf die Grundgedanken bezieht sich in allen Dramen die Charakterzeichnung und die Handlung. Hebbel wollte dabei die ganze Tiefe des Lebens abspiegeln. Gleichwohl ist es falsch, Hebbel einseitig als Reflexionsdichter, als kalten Rechner und Grübler aufzufassen. „Es war für Hebbel keine Berechnung, sondern eine Notwendigkeit, diese Ideen dichterisch auszuprägen." Die Fülle und Größe seiner Gedanken drängt sich einem namentlich bei der Lektüre auf. In ihrer reifen Zeit vereinigte Hebbels Dramatik auch formale Schönheit mit der Feinheit der Seelenschilderung. Hebbel schuf, was Otto Ludwig nicht gelang: das moderne realistische Charakterdrama. Hierin liegt die Tat des Genies. In seinen höchsten Schöpfungen ist Hebbel ebenso selbständig wie unnachahmlich. Die Schwächen seines dramatischen Stils liegen in der Absichtlichkeit, mit der sich einzelne Personen selbst charakterisieren und mit der sie in jedem Worte bedeutend sein wollen, und darin, daß gar manche seiner Gestalten Ausnahmenaturen bleiben, mit denen man schwer zu fühlen vermag. Hebbel urteilte über sich selbst: „Deutschland hat ohne Zweifel bedeutendere Dichter gehabt, als ich bin; aber in einem Punkt bin ich den größten meiner Vorgänger gleich: in dem heiligen Ernst und der sittlichen Strenge, womit ich meine Kunst ausübe, weiche ich keinem."

*

Hebbels ästhetische Anschauungen zeigten nicht weniger als seine Dichtungen den seine Generation überragenden großen Künstler. Ein selbständiger Philosoph war Hebbel nicht. Seine Philosophie hing nahe mit den Systemen Schellings, Hegels und Solgers zusammen. In ihren Wurzeln ging Hebbels Kunstlehre auf Schelling zurück — man hat sie mit Recht die in poetische Wirklichkeit umgesetzte intellektuelle Anschauung Schellings genannt — doch blieb Hebbel auch als Kunstdenker in erster Linie Dichter und hat sich nicht ausschließlich an Einem Philosophen gebildet. Unvergleichlich ist die Freiheit seiner Anschauungen. Wenn sich in der Poesie etwas Selbständiges regt, will Hebbel nicht sofort Sophokles, Aristoteles, Shakespeare oder Lessing aufrufen und in deren Namen eine große Exekution vollziehen. Er will jeder starken poetischen Individualität ihr Recht lassen. Er hat damit wahrhaft befreiend gewirkt. „Es gibt eine Kunst der Zukunft, es gibt eine Kunst über die Klassiker hinaus." „Systematische Ästhetiken sind für das Leben der Kunst zwecklos."

Hebbels Kunstanschauungen sind am besten zu verstehen, wenn man dreierlei festhält: 1. Eine dramatische Schuld im Sinn der akademischen Ästhetik gibt es nicht. 2. Das dramatische Schaffen im höchsten Sinn ist symbolisch. 3. Die dramatischen Geschöpfe sind Ausnahmenaturen, sie stehen an den großen Wendezeiten der Menschengeschichte (Karl Zeiß).

1. Einen Schuldbegriff im alten Sinne gibt es nicht. Das Drama, sagt Hebbel, ist auf einen Dualismus gegründet, nämlich auf den von Einzelwille und Weltwille. Das Einzelleben ist im letzten Grund eine Vermessenheit des Teils gegen das Ganze, ist ein Abfall vom All. Die Einzelexistenz ist eine Schuld, die weder zufällig noch absichtlich entstanden ist, sondern die in der Einzelexistenz selbst notwendig eingeschlossen ist. Eine Schuld entspringt also gar nicht aus einer besonderen Richtung des menschlichen Willens, sondern sie erwächst aus dem Willen selbst, der sich eigenmächtig dem Weltwillen entgegensetzt und sich ihm entgegensetzen muß. Eine dramatische Schuld im alten Sinn gibt es also für Hebbel nicht; man darf nicht von Schuld und Strafe, sondern von Schuld und Versöhnung sprechen. Versöhnung tritt ein, wenn das Gleichmaß wieder hergestellt ist und wenn die Eigenmächtigkeit der Individuen in der Harmonie des Weltzustandes aufgegangen ist. Alle Personen eines Dramas haben nach dieser modernen Auffassung des Schuldbegriffes recht; die Personen gehen nur dadurch zu Grunde, weil sie unter bestimmten Verhältnissen mit anderen zusammentreffen, die anders als sie bestimmt sind, und weil alle die Menschen bleiben müssen, die sie einmal sind. Die tragische Schuld wächst also bei Hebbel wie auch bei Schopenhauer unmittelbar aus dem Willen hervor (nicht aus einer besonders sündhaften Abart des Willens), oder anders ausgedrückt: die tragische Verschuldung folgt aus der eigenmächtigen Ausdehnung des Ich, gleichviel, ob diese Bestrebung tugendhaft oder verwerflich ist.

2. Alle Kunst muß symbolisch sein. Wenn das Drama Weltwille und Einzelwille im Gegensatz zeigt; wenn der Einzelwille möglichst scharf ausgeprägt sein muß, so folgt daraus, daß das Drama im modernen Sinn hauptsächlich Charakterdrama sein muß, nicht Handlungsdrama, wie Gustav Freytag, Halm und die Akademiker behauptet hatten. Die Handlung dient dazu, die Charaktere zu entfalten, d. h. sie in Lagen zu versetzen, bei denen sie sich in ihrer ganzen Eigenart enthüllen müssen. Die Charaktere dürfen dabei in keinem Fall fertig erscheinen, sie dürfen nicht bloß äußerlich an Glück oder Unglück, sondern sie müssen innerlich gewinnen und verlieren. (Diese richtige Erkenntnis hat Hebbel selbst nicht überall befolgt.)

Aber nicht ein Charakterdrama um des Charakterdramas willen verlangt Hebbel, sondern ein Charakterdrama um der Idee willen, d. h. um der symbolischen Darstellung der Weltordnung willen. Denn wenn ein Drama einen Gegensatz zwischen Einzelwillen und Weltwillen darstellen soll, so muß nicht allein der Charakter, (also der Einzelwille), sondern es muß auch der Gesamtwille in einer sittlichen Idee zur Darstellung kommen. Diese sittliche Idee darf nicht künstlich in den Stoff hineingetragen sein, sondern muß aus ihm selbst natürlich und ungezwungen herauswachsen. Ein Beispiel, das ich bei Judith erwähnte, soll dies deutlicher machen. „Das Faktum, daß ein verschlagenes Weib vor Zeiten einem Helden den Kopf abschlug", sagt Hebbel, „ließ mich gleichgültig, ja, es empörte

mich in der Art, wie die Bibel es zum Teil erzählt. Aber ich wollte, in bezug auf den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß den Unterschied zwischen dem echten, ursprünglichen Handeln und dem bloßen Sichselbstherausfordern in einem Bilde zeichnen, und jene alte Fabel bot sich mir als Anlehnungspunkt dar." Wenn Hebbel fordert, daß alle Kunst symbolisch sei, so heißt dies, die Kunst hat sich über die Darstellung des Einzelnen, Wirklichen, Zufälligen zu erheben; sie hat im besonderen das Wesentliche und Ewige erscheinen zu lassen. Die Idee des Kunstwerks darf niemals plump und verstandesmäßig, etwa in Sentenzenform ausgesprochen werden oder wie Hebbel es ausdrückt: im Drama soll die leitende Idee nicht ausgesprochen werden, denn an der Idee des Dramas sprechen alle Personen. Nur allmählich muß die Idee hervortreten: im ersten Akt als zuckendes Licht, im zweiten als Stern, der mit Nebeln kämpft, im dritten als dämmernder Mond, im vierten als strahlende Sonne, die keiner mehr verleugnen kann, und im fünften als verzehrender und zerstörender Komet — niemals aber in abstrakter philosophischer Form. Die Personen eines Dramas dürfen sich nicht bloß als zufällige Einzelwesen darstellen, sondern der Dichter muß uns in der Perspektive seines Werkes den unendlichen Abgrund des Lebens eröffnen, aus dem sie hervorsteigen, und uns veranschaulichen, daß das Universum, wenn es in voller Gliederung hervortreten sollte, auch diese Personen erschaffen oder sie doch in Kauf nehmen müßte. „Nur Narren wollen die Metaphysik im Drama verbannen."

3. Die großen dramatischen Konflikte erwachsen nur in großen Wendezeitaltern der Menschengeschichte. Das Drama hat bedeutende Lebensprozesse darzustellen und diese äußern sich vor allem in geschichtlichen Krisen, in Zeiten des Übergangs, in Zeiten des Brechens alter Weltzustände: „In Herodes das Einsetzen des Christentums, in den Nibelungen heidnische Zustände gegenüber christlicher Gesittung, im Gyges der Anbruch griechischer Kultur im Orient, in Maria Magdalene eine morsche Gesellschaftsordnung, die ad absurdum geführt wird, im Moloch der Urbeginn eines stammelnden Volkes, zu dem die ersten Zeichen der Kultur getragen werden." (Werner.) Doch ist die Geschichte dem Dichter nur ein Hilfsmittel zur Behandlung von Problemen. Denn nur dort, wo ein Problem vorliegt, sagt Hebbel, hat das Drama etwas zu schaffen. Menschennatur und Menschengeschick sind die beiden Rätsel, die das Drama lösen will. Der Dramatiker braucht dabei Bedenkliches oder Bedenklichstes durchaus nicht zu scheuen. Der Dramatiker höchsten Stils kann sich mit der Konvenienz sehr oft in Widerspruch befinden, mit der Moral nur selten, mit der Sittlichkeit niemals. Er wird das Notwendige bringen, doch stets in der Form des Zufälligen. „Ein Drama ohne stichhaltige Motive ist ein Palast aus Luftsteinen von Münchhausens Fabrik." „Erste Stufe künstlerischer Wirkung: es kann so sein! Zweite Stufe künstlerischer Wirkung: es ist so! Dritte Stufe künstlerischer Wirkung: es muß so sein!" Das Brechen der Weltzustände zeigt sich notwendiger Weise in gebrochenen Einzelschicksalen. Aber das Leben darf nicht ausschließlich in seiner Gebrochenheit gezeigt werden, sondern die Möglichkeit muß wenigstens im Kunstwerk vorhanden sein, daß das Leben seine verlorene Einheit wiederfindet. Die Krankheit der Weltzustände ist also nicht der Krankheit wegen aufzuzeigen, sondern des Übergangs wegen, der zur Gesundheit führt.

Fassen wir zusammen, so fordert Hebbel hauptsächlich dreierlei: Den Stoff auch bei einem geschichtlichen Drama der Idee nach modern zu gestalten — antike Form und shakespearische Charakteristik miteinander zu verschmelzen — und eine möglichst konzentrierte Handlung mit einer möglichst ausgeführten Charakteristik zu verbinden.

*

Die allgemeine Aufgabe des Dramas faßt Hebbel tiefer als irgend ein anderer Dichter seiner Zeit. Die moderne dramatische Kunst will nach Hebbel in großen und gewaltigen Bildern zeigen, wie sich diejenigen Charaktere und Ideen bekämpfen, die noch nicht an die ihnen gebührende Stelle gerückt sind. Das Drama will im Spiegelbild zeigen, wie es möglich ist, eine neue Form der Menschheit hervorzubringen, wo alles an die von der Natur gewollte Stelle gerückt ist. Die Erfassung des Stoffs muß modern sein; alle Poesie muß ewig und zugleich zeitgemäß sein, wenn sie überhaupt Poesie sein will.

Hält man diese Lehre Hebbels mit der Summe der poetischen Schöpfungen Hebbels zusammen, so ist die Behauptung gerechtfertigt, daß Hebbel einer der wichtigsten Ausgangspunkte der großen Dramatik der Neuzeit gewesen ist. Ewige Kunstgesetze, das muß betont werden, sind auch diese Hebbelschen Gesetze nicht; sie hängen auf das engste mit seiner Persönlichkeit zusammen. Die dramatischen Erkenntnisse Hebbels gingen leider für seine Zeit fast verloren, sie mußten erst vierzig Jahre später wieder von neuem entdeckt werden.

*

Hebbel als Charakter. Wir haben bei Grillparzer eine geniale Anlage zum Dramatiker schließlich in der Schwäche des Charakters untergehen sehen; wir haben das Wesen des Genies in dem Durchdringen von höchster künstlerischer und höchster sittlich-geistiger Begabung erkannt, wie solche Schiller und, aller Verketzerung ungeachtet, Heinrich von Kleist besessen haben. Zu ihnen gesellt sich Hebbel, nicht, weil sein Charakter von Fehlern frei gewesen wäre — Hebbel besaß ein ungezügeltes Temperament besonders in seiner Jugendzeit; er durchlitt den quälenden Wechsel zwischen Überfülle und gräßlicher Leere des Gemütes; er war gegen andre hart und schroff, absonderlich, oft gegen die am grausamsten, die er am meisten liebte; seine Selbstsucht hatte einen dämonischen Zug — aber Hebbel besaß auch eine gewaltige, ursprüngliche Kraft; er besaß den Mut zur vollen Wahrheit, die zarteste Innerlichkeit, das feinste sittliche Empfinden, es war für ihn Überzeugung: Alle Kunst ruht auf dem tiefsten Ernst. Es lag etwas Heldenhaftes in ihm, das die letzte Beglaubigung seines hohen Anspruchs war, die große dramatische Form der klassischen Überlieferung mit modernem Inhalt erfüllt zu haben.

*

Hebbel und Kleist sind innerlich verwandt, aber Hebbel ist unabhängig von Kleist. Beide gleichen sich in der Verschlungenheit der Lebenspfade und in dem harten Kampf mit dem Leben, mögen auch die sonstigen Verhältnisse, aus denen der Offiziersssproß aus märkischem Adel und der dithmarsische Maurersohn stammen, himmelweit verschieden sein. Beide ergreift oft die tiefste Verzweiflung am Leben, bei Kleist ist dies fast in jedem Jahr seines Lebens der Fall, bei Hebbel während des Aufenthalts in Hamburg, Heidelberg und München, in

Kopenhagen, in Paris und in Italien. Hebbel ist der stärkere Geist, daher relativ der glücklichere von beiden, denn Kraft ist Glück. Hebbel weiß sich selbst immer wieder zu finden, während Kleist zu Grunde geht. Wir finden bei beiden Dichtern die Neigung zur Selbstzergliederung, ja zur Selbstzerfleischung in Briefen und Tagebüchern; bei beiden den feierlichen Ernst, das Pathos, die Einsamkeit, das Unverstandenbleiben bei ihren Zeitgenossen. Kleist und Hebbel kämpfen gegen jedes Nachahmertum in der modernen Kunst. Beide streben nach dem Charakteristischen in Form und Inhalt; beide suchen nach den schwersten dramatischen Konflikten; Kleist wollte Äschylus und Goethe, griechischen und modernen Geist vereinigen; Hebbel wollte Shakespeare und das Moderne miteinander verbinden. Bei beiden großen Poeten haben alle Personen im Drama recht, z. B. Prinz Friedrich von Homburg so gut wie der Kurfürst, Klara so gut wie Leonhard und Meister Anton.

Hebbel und Otto Ludwig waren zugleich Bundesgenossen und Gegner. Beide haben einander nicht verstanden. Hebbel und Ludwig gleichen sich in der Neigung zur Reflexion, in der Vorliebe für moderne Probleme und vor allem in der Ehrlichkeit ihres Strebens. Ludwig ist als Erzähler größer, Hebbel als Dramatiker. Beide stehen in einem Gegensatz zur Modeliteratur ihrer Zeit. Aber Ludwig bleibt im Besinnen und Erwägen stecken, der schöpferische Erguß ist bei ihm fast ganz gehemmt. Hebbel hatte wohl auch Stockungen seines Schaffens und mißlungene Werke finden sich auch bei ihm, aber er besaß doch die Kraft, das, was er entworfen hatte, auch auszuführen. Aber Ludwig verliert sich und geht unter in Shakespeare; Hebbel dagegen findet den Weg zu eigenwüchsiger, voll entwickelter Kunstbehandlung. Nach Hebbels Tod schrieb Otto Ludwig, als ihm endlich die Gattin die Todesnachricht mitgeteilt hatte, die schönen Worte nieder: „Wunderbar, daß . . . mich es drängte, an ihn zu schreiben. Wieder einer und wohl der Beste unter den Wenigen dahin, denen es noch mit der Kunst ein heiliger Ernst; ich werde ihn nicht vergessen; mir ist, als wäre mir ein Bruder gestorben. Sit terra illi levis."

Hebbel und Wagner endlich sind nahe aneinander zu rücken als die beiden Genies ihrer Generation. Sie haben sich zwar gegenseitig abgelehnt und insbesondere ihre Nibelungendichtungen wechselseitig getadelt und verspottet. Wagner und Hebbel gleichen sich jedoch in der Art ihrer Kunstauffassung. Beide halten das Drama für die höchste Kunstgattung, beide zeigen die Vereinigung des reflektierenden Geistes mit der Fülle der Schöpferkraft, daher ist ihnen auch in hohem Grade die Dialektik der Leidenschaft eigen. Beide wenden sich von der Kunst ihrer Zeit ab und führen einen Kampf gegen die „inferioren Zeitgenossen"; sie zeigen dabei die gleiche Leidenschaftlichkeit und den gleichen Egoismus, mit dem sie sich durchsetzen; Wagners Energie ist allerdings größer. Am deutlichsten ist die Ähnlichkeit beider Künstler in der Auffassung ihrer edelsten Pflichten: Wagner und Hebbel fassen den Künstlerberuf durchaus sittlich auf, die Kunst ist ihnen kein Industriezweig, sondern der Mittelpunkt alles menschlichen Schaffens; Wagner und Hebbel trugen beide den feierlichen Glauben an ihre Sendung in sich und lebten der kühnsten Hoffnung für die Zukunft und die Aufgabe des deutschen Volkes.

Spätere führende Talente

Gustav Freytag

Charakteristisches Merkmal des Genies ist es, daß es in die Zukunft wirkt und daß seine augenblickliche Tätigkeit verhältnismäßig gering scheint. Das Talent dagegen ist der geschätzte, hochgeachtete und vielfach überschätzte Lehrer der lebenden Generation. Hebbel erfüllte seine Aufgabe, ein Befreier und Führer des deutschen Dramas zu sein, erst nach seinem Tode. Als seine Tagebücher 1885 erschienen, da ward Hebbel in einer Zeit der Gärung, des Kampfes um die neue Kunst erst recht lebendig und mächtig. Gustav Freytag, der Dichter des Bürgertums, schien bei Lebzeiten um vieles größer und bedeutender als Hebbel, und Freytag war doch nur ein tüchtiges Talent von mäßigem Umfang. Die Nachwelt hat die Schätzung von Talent und Genie im 19. Jahrhundert nicht nachdrücklicher in ihr Gegenteil verkehrt als gerade bei Freytag und Hebbel.

Das Leben Freytags verlief äußerlich ganz einfach. Gustav Freytag wurde 1816 in Kreuzburg in Schlesien nahe der polnischen Grenze geboren. Sein Vater war dort Arzt. Freytag studierte in Breslau und Berlin Germanistik und begann in Breslau die Laufbahn eines Privatdozenten. Er brach diese bald ab und widmete sich von 1846 ab der Schriftstellerei. Er ließ sich für mehrere Jahre in Dresden nieder, siedelte 1848 nach Leipzig über und leitete dort zusammen mit dem Literarhistoriker Julian Schmidt die Grenzboten. In dieser Zeitschrift vertrat Freytag nationale Gesichtspunkte, er forderte ein geeintes Deutschland unter preußischer Führung mit Ausschluß Östreichs. Seit 1851 verbrachte Freytag die Sommermonate, mit dichterischen Arbeiten beschäftigt, auf seiner Besitzung in Siebleben bei Gotha, den Winter in Leipzig in regem geistigen Verkehr. Herzog Ernst der Zweite von Coburg stand dem Dichter als Freund und politischer Gesinnungsgenosse nahe. In den fünfziger und sechziger Jahren befand sich Freytags Ruhm auf der Höhe; seine beiden Romane Soll und Haben und Die verlorene Handschrift hatten ihn neben Scheffel zum bekanntesten Schriftsteller jener Jahrzehnte gemacht. Im Jahr 1870 forderte Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen den Dichter auf, das Hauptquartier der dritten Armee zu begleiten. Nach der Schlacht bei Sedan kehrte Freytag heim, mit dem Plan zu den Ahnen beschäftigt. Von der journalistischen Tätigkeit an den Grenzboten zog er sich 1870 zurück. Nach dem Jahr 1881 erschien nichts Bedeutendes mehr von ihm. Er hatte seine Laufbahn abgeschlossen. Seit 1879 pflegte Freytag in Wiesbaden zu leben. Großer Wohlstand hatte ihn von jeher umgeben. Wie anderen Dichtern brachte auch ihm der siebzigste Geburtstag hohe Ehren. „Exzellenz Freytag.“ Er starb 1895 in Wiesbaden.

Dramatische Werke: Die Valentine, Schauspiel 1846. Graf Waldemar, Schauspiel 1847. Die Journalisten, Lustspiel 1852. (Sämtlich in Prosa.) Die Fabier, Trauerspiel 1859 (in Versen).
Zeitromane: Soll und Haben 1855. Die verlorene Handschrift 1864.
Kulturgeschichtliche Werke: Bilder aus der deutschen Vergangenheit 1859 bis 1862.
Geschichtliche Romane: Die Ahnen (Ingo und Ingraban 1873. Das Nest der Zaunkönige 1874. Die Brüder vom deutschen Hause 1874. Markus König 1876. Die Geschwister, bestehend aus zwei Teilen: Der Rittmeister von Altrosen und Der Freikorporal bei Markgraf Albrecht 1878. Aus einer kleinen Stadt 1881).
Verschiedene Schriften: Karl Mathy, eine Biographie. Aufsätze über Politik und Literatur. Die Technik des Dramas 1863. Erinnerungen aus meinem Leben 1886. Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone 1889.

Als Dramatiker hat Freytag drei erfolgreiche Dramen geschrieben, zwei sichtlich unter dem Einfluß der Jungdeutschen (Die Valentine und Graf Waldemar), eins von heiterer Eigenart (Die Journalisten) und endlich ein viertes,

ein Epigonenstück, kalt und klug (Die Fabier). In seinen Dramen richtete Freytag das Hauptaugenmerk auf die Technik, die theatermäßige Mache. In größerem Maße als Hebbel oder Otto Ludwig besaß er den Fleiß und den Handwerkersinn, der notwendig ist, um vollkommene technische Sicherheit zu erlangen. Freytags dramatische Pläne waren eng, die Ausführung ermangelte des Feuers, die Handlung war verstandesmäßig klar zurecht gemacht. Bei solchen inneren Schwächen war es verhältnismäßig leicht, die Herrschaft über die Form zu gewinnen. Die Dramen Valentine und Graf Waldemar verraten bloß Routine; Züge dichterischen Lebens zeigten sich erst in den Journalisten. Mit erheblicher Übertreibung hat man das Stück das beste Lustspiel des 19. Jahrhunderts genannt und es neben Lessings Minna von Barnhelm gestellt. Je mehr man beide Stücke vergleicht, desto weniger wird man die Behauptung billigen. Schon der Charakteristik haftet bei Freytag viel Schablonenhaftes an (Oldendorf, Oberst Berg), Bolz ist der echte Lustspielheld, der alles kann und der mit allen spielt. Adelheid wird mehr direkt als indirekt charakterisiert; nur Einzelszenen können heut noch gefallen; dem Drama als Ganzen mangelt ein treibender Keim (wie anders bei Lessing, wo der Kampf zwischen Liebe und Ehre das Drama erfüllt), auch der zeitgeschichtliche Hintergrund und die Schilderung des Redakteurstandes läßt sich mit der des Soldatenstandes in Lessings Drama nicht von ferne vergleichen. Der Grundzug des Werkes ist mehr episch als dramatisch.

Die Journalisten spielen in einer mittleren Stadt. Der Wahlkampf steht vor der Tür. Es gelingt dem Dr. Konrad Bolz, dem Redakteur der Union, den einflußreichen Weinhändler Piepenbrink auf die liberale Seite zu ziehen, so daß der konservative Kandidat, Oberst Berg, durchfällt. Die Konservativen wollen nun die Union an sich bringen. Adelheid Runeck, eine Jugendfreundin von Bolz, kommt dem zuvor, sie erwirbt die Zeitung und schenkt sie ihrem Geliebten, indem sie ihm gleichzeitig ihre Hand reicht.

Die Schilderung der Lebensverhältnisse ist ebenso wie die Charakteristik arg verschwommen. Von den politischen Zuständen bekommen wir nur eine unvollkommene Vorstellung. Es findet sich viel Mittelmäßiges und Plattes darin, und der Humor grenzt oft bedenklich an den Kalauerspaß. Dennoch ist es das einzige Werk Freytags, das sich auf der Bühne erhalten hat. Freytags letztes Drama waren Die Fabier. Der Plan war fein abgewogen und vornehm ausgeführt, aber der Gesamteindruck blieb kalt. Die Idee ist der Kampf zwischen Besitzenden und Besitzlosen. Das Drama spielt im alten Rom zur Zeit der Vejenterkriege. Dieses ganz nach strengen Regeln aufgebaute Stück ist gleichsam das Schulbeispiel zu den dramatischen Gesetzen, die Freytag in der Technik des Dramas zusammengefaßt hatte. Ich habe dieses Regelbuch bereits bei Halm besprochen. Die ästhetische Bedeutung der Technik ist gering; geschichtlich bedeutsam bleibt das Werk als klarste Formulierung der Gesetze und Regeln, die ein dramatisches Werk der Zeit beobachten mußte, um als musterhaft zu gelten.

Als Romanschriftsteller scheint Freytag höher zu stehen als wie als Dramatiker. Es ist dies nicht der Fall; er hat nur zur Zeit seiner Reife mehr Romane geschrieben als Dramen. Es gibt geborene Erzähler wie Auerbach und Wilibald Alexis. Zu ihnen gehört Gustav Freytag nicht. Seinen Romanen fehlt die Kunst der Komposition wie der fortreißende Fluß der Erzählung. Ihre Bedeutung liegt in dem verständigen Realismus und der Kleinmalerei, sowie in der

Darstellung der Zeit vom Standpunkt des liberalen Bürgertums. Freytag fühlte sich durchaus als bürgerlicher Dichter. Aller Fortschritt schien ihm vom Bürgertum zu kommen. Dies zu stärken und zu erziehen, war Hauptaufgabe seines Lebens. Er war dabei nicht ohne Vorurteil gegen den Adel. Den vierten Stand, den Arbeiterstand, ließ er unberücksichtigt. Julian Schmidt, Freytags Freund, hat die bekannten Worte geschrieben: Der Dichter, dessen Aufgabe es sei, das Schönste und Beste darzustellen, sollte das Volk dort suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit. In zwei Werken sucht Freytag diese Aufgabe zu lösen: in Soll und Haben verherrlichte er die materielle, in der Verlorenen Handschrift die geistige Arbeit.

Soll und Haben führt uns nach Schlesien und Polen etwa in den Jahren 1846 bis 1848. Drei Lebenskreise treten uns darin entgegen: Das kernige Bürgertum in dem Handelshause T. O. Schröter in Breslau, das durch streng redliche Arbeit emporgekommen ist; der glänzende Adel in der Familie des Freiherrn von Rothsattel, der nur zu genießen, nicht zu arbeiten gewöhnt ist und der zur Befriedigung seiner Luxusbedürfnisse allmählich vom rechten Weg abweicht; und endlich das jüdische Schachertum in der Person des alten Ehrenthal, der nur die Habgier kennt und sie mit gemeinen Mitteln befriedigt. Rothsattel und Ehrenthal müssen untergehen, obschon sich beiden noch zuletzt Gelegenheit bietet, sich emporzuraffen; das bürgerliche, auf Arbeit gegründete Schrötersche Haus aber gedeiht. Entsprechend den drei Häusern werden uns drei junge Leute in ihrem Entwicklungsgange vorgeführt: der Herr von Fink, Anton Wohlfahrt und Veitel Itzig. Alle drei werden Kaufleute. Fink treibt die Geschäfte lässig; Anton arbeitet hart; Itzig geht von vornherein auf Schleichwegen. Fink wird schließlich ein tüchtiger Landwirt, Wohlfahrt wird Teilhaber von T. O. Schröter, Itzig geht schmählich unter. Das Adels- und das Wuchererhaus sterben aus, Fink heiratet Lenore von Rothsattel, Wohlfahrt vermählt sich mit Sabine Schröter.

Der Erfolg des Romans war ungeheuer. Noch niemals war der Kaufmannsstand in so rosenrotem Licht erschienen wie bei Freytag. Deutlich ist Dickens als Vorbild zu erkennen (Kleinmalerei, geschickte Spiegelung einzelner sozialer Schichten, besonders der Unter- und Mittelklassen, Humor, Figurenreichtum usw.). Künstlerisch leidet das Werk unter der Nüchternheit und Fantasielosigkeit Freytags. Es beginnt mit kecker Erzählung und geht in Dürftigkeit aus. Die Hauptgestalt, Anton Wohlfahrt, ist ein steifleinener Gesell. Störend ist auch der Überfluß von Episoden und Karikaturen, die nicht in die Handlung gehören. Derartige künstlerische Mängel verringern jedoch den geschichtlichen Wert des Romanes nicht. Freytag ward in Soll und Haben der Schöpfer des Zeitromans von 1850 bis 1870.

Der deutsche Zeitroman geht auf Goethes Wilhelm Meister zurück. Eichendorff hatte den Zeitroman in romantischem Sinne weiter entwickelt (Ahnung und Gegenwart 1815), Laube in jungdeutschem Sinne (Die Bürger 1837); dann hatte Immermann seine bedeutsamen Versuche im Zeitroman gemacht (Die Epigonen 1836) und Gutzkow hatte die beiden riesigen Romane Die Ritter vom Geiste 1850/51 und Der Zauberer von Rom 1858/61 veröffentlicht. Freytag schloß sich ihm an (Soll und Haben 1855, Die verlorene Handschrift 1864). Freytag bildete den Zeitroman durch folgende Mittel um: Verengung des Horizontes, geringeren Umfang, faßlichere Fabel, Schilderung der Romangestalten von einem vertraulichen und behaglichen Standpunkte. In der vierten Generation fuhr Friedrich Spielhagen in der Entwicklung des Zeitromans fort, indem er stärkere Mittel, flottere Technik und französische Vorbilder gebrauchte.

Die zeitgeschichtliche Bedeutung von Soll und Haben kann dem Roman Die verlorene Handschrift nicht zugestanden werden.

Der Roman führt uns in Professorenkreise (Professor Werner, Dr. Fritz Hahn), in zwei kleinbürgerliche Geschäftshäuser, Hahn und Hummel, in ländliche Lebenskreise (der Gutsbesitzer Bauer und Ilse), in höfische Kreise (der alte Fürst, Prinz Victor, die kokette Prinzessin). Der Roman spielt in Leipzig und in Thüringen. Professor Werner hat Kunde von einigen unbekannten Büchern der Annalen des Tacitus erhalten, die irgendwo verborgen liegen sollen. Vergebens sucht und forscht er überall nach dem Werk des großen Lateiners; aber er findet auf dem Lande die Tochter eines Gutsbesitzers, Ilse Bauer, ein junges schönes blühendes Mädchen. Ilse wird Werners Gattin, und er treibt mit ihr allerlei gelehrte Studien. Aber das häusliche Glück, das er mühelos errungen und dessen er noch nicht ganz würdig ist, droht ihm zu entschwinden. Allerlei Verhältnisse trennen die Gatten. Der Professor erhält das Amt eines Erziehers bei einem jungen Prinzen, er kommt dabei in die Nähe des alten intriganten Fürsten und wird durch eine Prinzessin auf eine Tugendprobe gestellt. Die Frau des Professors, Ilse, wird vom Fürsten umworben, aber Ilse besteht die Probe ebenso wacker wie ihr Mann. Beide, Werner und Ilse, erkennen jetzt erst gegenseitig ihren vollen Wert. Der Professor, der von einem Fälscher hintergangen ist, findet durch einen scharrenden Hund nur den Deckel der gesuchten Handschrift, die für immer verloren gegangen ist, aber er hat sich selbst und sein edles Weib in treuer Liebe gefunden.

Infolge seines grillenhaften Stoffes bietet dieser Roman auch nicht annähernd eine vollwertige Darstellung der geistigen Arbeit. Die künstlerischen Fehler waren stärker, die Darstellung war trockner, die Charakteristik unglaubhafter, der Humor gequälter als in Soll und Haben. Der Roman ist am Anfang professorenhaft langweilig, am Schlusse höfisch geschraubt. Der Erzählung fehlten Leidenschaft, Frische und harmonischer Fluß. Der Grund lag in den inneren Mängeln von Freytags dichterischem Talent.

Als Kulturhistoriker schrieb Freytag die Bilder aus der deutschen Vergangenheit, ein ungemein gehaltvolles, gedankenreiches, warmherziges und patriotisches Werk. Namentlich Luther und Friedrich der Große sind darin vortrefflich geschildert worden. Freytag schöpfte aus den alten, echten Quellen der Zeit, aus Flugschriften und Lebensbeschreibungen und gab dadurch der Darstellung Kraft und Farbe. Der erste Band behandelt die Vorzeit und das frühe Mittelalter, der zweite reicht in seinem ersten Teil von 1200 bis 1500, in seinem zweiten Teil von 1500 bis 1600. Der dritte Band behandelt das Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges 1600 bis 1700, der vierte die neue Zeit von 1700 bis 1848.

Als historischer Romanschriftsteller zog Freytag wenige Jahre später aus diesem kulturgeschichtlichen Werk den Stoff zu seinen Ahnen. Die Anregung zu dieser Romanfolge hatte ihm der Aufenthalt im Hauptquartier der dritten Armee 1870 gegeben. Die wechselreiche Vergangenheit unseres Volkes tauchte vor den Augen des Kulturhistorikers Freytag auf, als er die deutschen Soldaten in Frankreich kämpfen sah. In den Ahnen unternahm Freytag seinen größten Wurf. Man kann nicht sagen, daß er ihm gelungen sei. Was Freytag wollte, das hatte er schon früher, wie eine Losung, ausgesprochen:

„Dein Volk und Dein Geschlecht haben Dir vieles gegeben, sie verlangen dafür ebenso viel von Dir. Sie haben Dir den Leib behütet, den Geist geformt, sie fordern auch Deinen Leib und Geist für sich. Wie frei Du als einzelner die Flügel regst, diesen Gläubigern bist Du für den Gebrauch Deiner Flügel verantwortlich . . . Über dem Mann steht das Volk, über dem

LIBRARY OF THE UNIVERSITY

Volke die Menschheit. Alles, was sich menschlich auf Erden regte, hat nicht nur für sich selbst gelebt, sondern auch für alle andern, auch für uns, denn es ist ein Gewinn geworden für unser Leben."

Von dem Standpunkt aus, daß der einzelne Mensch nicht nur mit seinen Zeitgenossen, sondern auch mit seinen Vorfahren in inniger Verbindung stehe und daß diese Verwandtschaft einen geheimnisvollen Einfluß auf sein Schicksal ausübe, hat Freytag die Helden seiner Romankette aus ein und denselben Geschlecht genommen, um in deren Lebensschicksalen die wechselnden Schicksale unseres Volkes zu veranschaulichen.

1. Ingo. Zeit: Völkerwanderung, Regierung Julians des Abtrünnigen, etwa 357 n. Chr. Ingo, der Sohn des Vandalenkönigs Ingbert, hat in der Schlacht bei Straßburg den Römern ihre Hauptfahne, das siegbringende Drachenbild von Purpurseide, entrissen. Fliehend kommt er zu Answald, dem Häuptling der Thüringe. Dort sieht er Irmgard, die einzige Tochter des Fürsten. Dem Nebenbuhler um die Liebe Irmgards, Theodulf, gelingt es, Ingo zu vertreiben. Dieser begibt sich zu den freien Waldbauern, erwirbt Land im Idisthal und gründet auf einer steilen Anhöhe die feste Idisburg, die heutige Coburg. Die Gemahlin des benachbarten Königs Bisino, Gisela, wird von Liebe zu Ingo ergriffen, ohne Gegenliebe bei ihm zu finden. Ingo entführt vielmehr Irmgard, die Tochter des Häuptlings der Thüringe, und macht sie zu seiner Gattin. Drei Jahre vergehen. Da stirbt König Bsino, und seine Witwe Gisela fordert nunmehr Ingo auf, Irmgard heimzuschicken und ihr, Gisela, die Hand zu reichen, um den Thron mit ihr zu teilen. Da die Königin von Ingo abgewiesen wird, führt sie ein Heer gegen die Idisburg. Aber auch in höchster Gefahr bleiben sich Ingo und Irmgard treu. Die Idisburg wird erstürmt, beide Gatten sterben in der brennenden Burg, aber ihr Kind wird auf wunderbare Weise gerettet.

Ingraban. Zeit des heiligen Bonifacius, etwa 724. Ort: Thüringen, Sorbenland und Friesland. Ingraban ist ein Nachkomme Ingos. Er ist dem heidnischen Götterglauben treu ergeben. Im Auftrag einer edlen Frau geleitet er Bonifacius durch die Wildnisse Thüringens. Einige Zeit danach begibt sich Ingraban in das Lager des Sorbenhäuptlings Ratiz, um die von den Sorben weggeführten Frauen loszukaufen. Darunter befindet sich auch Walburg, die Ingraban liebt. Im Becher- und Würfelspiel mit dem Sorben verliert Ingraban seine Freiheit. Dennoch gelingt es ihm, mit Hilfe seines Knechtes Wolfram zu entfliehen. Da Ingraban seine Waffen in der Wut gegen den Bischof Bonifacius erhoben hat, wird er geächtet. In seine Waldeinsamkeit folgt ihm Walburg. Hartnäckig weigert sich Ingraban, Christ zu werden. Als sich jedoch der christliche Jüngling Gottfried für Ingraban töten läßt, bekehrt er sich und wird Christ. Dreißig Jahre lebt er friedlich in seiner Heimat; drei Söhne und drei Töchter erhöhen sein Glück. Als alter Mann begleitet er Bonifacius ins heidnische Friesenland und erleidet mit dem Glaubenshelden den Märtyrertod.

2. Das Nest der Zaunkönige. Zeit: 1003. Ort: Kloster Hersfeld, Mühlburg, Wachsenburg, Idisburg. Held der Erzählung ist Immo der Thüring, der Sohn des Irmfried, ein Nachkomme des Ingraban. Seine Mutter Edith hat ihn fürs Kloster bestimmt, aber sein Herz verlangt nach Kriegstaten. Dazu gewinnt er die Liebe des blonden Grafenkindes Hildegard. Bei einem Zwist im Kloster entkommt Immo und kehrt zu seinen zahlreichen Brüdern zurück. Diese wollen ihn anfangs nicht unter sich dulden. Immo begibt sich in die alte Stammburg des Hauses, die Mühlburg, die die Feinde spöttisch das Nest der Zaunkönige nennen. Er kämpft für König Heinrich den Zweiten den Heiligen und befreit, indem er die Festung des Markgrafen von Babenberg erstürmt, die dort weilende Geliebte. Er söhnt sich mit seinen Brüdern aus, und der König vermählt endlich den „Zaunkönig" mit der Grafentochter.

3. Die Brüder vom deutschen Hause. Zeit 1226 bis 1236, Regierungszeit Kaiser Friedrichs des Zweiten, des Stauffers. Ort: Thüringen, Marburg, Augsburg, Unteritalien, Akkon und das heidnische Preußenland an der Weichsel. Der Held der Geschichte ist Ivo, der Nachkomme Immos, Ingrabans und Ingos. Ivo liebt in höfischer Minne die Gräfin Hedwig von Meran, faßt aber später eine reinere Liebe zu Friederun, der Tochter des Dorfrichters von

Friemar. Der Meister der deutschen Ordensbrüder, Hermann von Salza, bestimmt Ivo, an einem Kreuzzug teilzunehmen. Im Morgenlande lernt Ivo den gegenseitigen grimmigen Haß der Kreuzfahrer, aber auch die edle Gesinnung der Ritter des deutschen Ordens, der Brüder vom deutschen Hause, kennen. Kaiser Friedrich der Zweite schickt Ivo als Gesandten zu den Assassinen auf Libanon. Meuchlings von dem Grafen von Meran überfallen, sendet Ivo als Zeichen seiner höchsten Not eine seiner Locken an Friederun. Diese macht sich auf den Weg nach Italien. Doch sagt sich Ivo erst dann von Hedwig von Meran los, als die Gräfin Friederun und deren Vater töten lassen will. Da befreit Ivo die Geliebte vom Tod auf dem Scheiterhaufen, wird ein Bruder des deutschen Hauses und zieht von Thüringen nach der Grenzfestung Thorn im heidnischen Preußen.

4. Markus König. Zeit 1500 bis 1530, Reformationszeit. Ort: das preußische Ordensland und Coburg. Markus König, ein reicher Kaufherr zu Thorn, ist der Abkömmling Ivos, des deutschen Ordensbruders. Er ist von Begeisterung erfüllt für den Orden sowie von Haß gegen die Polen, die seine Vaterstadt unterworfen haben. Markus stellt sein Vermögen dem Hochmeister des Ordens Albrecht von Brandenburg zur Verfügung gegen das Versprechen, Polen zu bekämpfen. Aber Albrecht wird genötigt, das alte Ordensland, das er zu einem weltlichen Herzogtum verwandelt hat, von Polen zu Lehen zu nehmen. Der Traum Markus Königs hat sich nicht verwirklichen lassen. Markus, der am Alten hängt, verabscheut anfangs die Reformation. Aber der reformatorische Gedanke wird immer mächtiger in der Thorner Bürgerschaft. Junker Georg, des Markus König Sohn, liebt Anna, des Magister Fabricius Tochter. Beide sind der Reformation zugetan. Georg und Anna treten vor der Trommel der Landsknechte als Mann und Weib zusammen. Luther wird zum Schiedsrichter zwischen Vater und Sohn aufgerufen. Durch Luthers gewaltige Rede wird der Stolz und Trotz des alten König gebrochen. Im Evangelium findet er Trost. Frei und versöhnt stirbt er dort, wo einst sein Ahn gefallen ist, auf der Feste Coburg.

5. Die Geschwister. Erster Teil: Der Rittmeister von Altrosen. Zeit des dreißigjährigen Krieges, 1647 und 1648. Der Schauplatz ist wieder Thüringen, besonders Gotha, ein Walddorf und verschiedene Kriegslager. Acht ehemalige Regimenter des schwedischen Heeres, das früher Bernhard von Weimar befehligt hatte, wählen sich in höchster Not eigene Offiziere. So wird auch der bisherige Fähnrich Bernhard König zum Rittmeister des Regimentes Altrosen gewählt. Bernhard ist der Urenkel des Georg König; dessen Nachkommen sind Kaufleute in Frankfurt a. M. und in Nürnberg geworden. Bernhard und seine Schwester Regine werden von Bauern überfallen, aber durch eine entschlossene Jungfrau, namens Judith, vom Tode gerettet. Judith aber wird später als Hexe angeklagt und gefangen gehalten. Bernhard befreit sie mit einer Reiterschar und heiratet Judith. Nach dem Friedensschluß ziehen die Gatten nach Schlesien. Auf dem Wege dahin werden sie von einem alten Feind überfallen und beide getötet. Bernhards Knappe aber rettet das Kind Bernhards und tötet den Mörder. Er bringt das Kind zu Regine, Bernhards Schwester, die in Thüringen Frau eines Pfarrers geworden ist.

Der Freikorporal bei Markgraf Albrecht (zweiter Teil der Geschwister). Zeit: 1721 bis 1745, hauptsächlich die Zeit des zweiten schlesischen Krieges. Der Schauplatz ist Kursachsen. Der Sohn Bernhards und Judiths ist Landpfarrer geworden; der Enkel ist Kaufmann und Rittergutsbesitzer in der Lausitz; von den Urenkeln studiert der eine, Friedrich, Theologie und wird Feldprediger; der andere, August, tritt in die Armee und fällt in der Schlacht bei Kesselsdorf gegen die Truppen König Friedrichs des Großen.

6. Aus einer kleinen Stadt. Darin schildert der Dichter die Eindrücke der von ihm selbst zum größten Teil durchlebten Zeit zwischen 1806 und 1848. Ernst König ist Arzt. Sein Sohn Victor, der letzte Sproß aus Ingos und Ingrabans Geschlecht, geht 1848 zu der journalistischen Tätigkeit über, um seinen Ideen weithin reichenden Ausdruck zu geben. Wir erfahren von Victor, daß er auf der Universität bei den Vandalen einspringt, daß er an der Revolution teilnimmt, mancherlei Abenteuer erlebt und endlich eine Zeitung gründet; Freytag schließt damit die lange epische Reihe seiner Ahnen.

Dieser Roman zeigte von neuem den Mangel an Dichtertum, der sich bei Freytag so empfindlich geltend macht. Freytag besaß nicht den großen Stil des

geschichtlichen Romans. Er bewegte sich mit Sicherheit nur auf familiärem Gebiet, und auch da fiel er oft ins Philiströse. Durch die Romane der Ahnen ziehen sich folgende Motive: ein Jüngling entführt eine Jungfrau, beide kämpfen mit Widerwärtigkeiten, beide werden je nach der Sitte der Zeit gebannt; sie erhalten einen Sohn, der heranwächst und die Fortsetzung der Geschichte ermöglicht. Am frischesten sind Ingo und Das Nest der Zaunkönige, Ingraban ist ärmlich, Die Brüder vom Deutschen Hause wirken matt, Markus König ist kleinlich, Die Geschwister muten altfränkisch an, Aus einer kleinen Stadt ist grillenhaft. Künstlerisch war der große Anlauf Freytags in Schwäche und Philistertum ausgegangen; aber die nationale und sittliche Bestrebung, die dem Werk zu Grunde liegt, blieb deshalb wertvoll. Freytag hat, indem er die Kraft seiner Persönlichkeit in seine Werke legte, dennoch das Ziel seines Strebens erreicht. Denn Freytag wollte Volkserzieher, politischer und sittlicher Führer der Nation sein. Freytag war — absichtlich und dem Talente nach — erst in zweiter Linie Dichter. Seine Bedeutung liegt weniger in der Form und der poetischen Gestalt seiner Werke als in deren Gesinnung. Deutschtum, Bürgertum, Arbeit, Zucht, Charaktertüchtigkeit, Gemeinsamkeit in politischer Tätigkeit, das waren die Ziele des Volkserziehers Freytag. Damit trat der Begriff des N u t z e n s von neuem hervor, der einst der Literatur der zweiten Generation sein Gepräge gegeben hatte. Freytag bildete, indem er der Schönheit weniger Gewicht beilegte als dem Zweck, den Übergang von der dritten und vierten Generation und kündete ein neues Zeitgeschlecht an. Nicht so bedeutend, wie man geglaubt hat, war Freytags Wendung zum Realismus. Verglichen mit den Werken Jeremias Gotthelfs, muten seine Werke trocken und leblos an. Sowohl Keller wie Otto Ludwig sind blühender und reifer als er. Gustav Freytags Wesen wurzelt in der zweiten Generation. Von der jungdeutschen Richtung übernahm er in seinen Anfängen die Blasiertheit, die Pose, die falsche Genialität. Es ist etwas Großes, zu beobachten, wie er sich ganz allmählich von diesen Fehlern entfernt, wie er seine Dichtung reinigt, seinen Charakter festigt, und wie er endlich zum Vertreter des bürgerlichen, deutsch-vaterländischen Geistes der Jahre von 1859 bis 1878 wird. Künstlerisch betrachtet, war Freytag nur eine verstandesmäßige Natur. Sein Talent war begrenzt. Dichterische Begeisterung, überhaupt Lyrik, war ihm versagt. Er entbehrte der Frische und Unmittelbarkeit; ein Stück ehrenwerten Philistertums steckte in ihm; mit Nüchternheit blickte er in die Welt; das Genrehafte gelang ihm besser als das Großartige. Als Romanschriftsteller war er, wie schon gesagt, stark von Dickens abhängig. Freytag hat wenige Werke geschrieben, aber diese waren sehr sauber und sorgsam gearbeitet; doch wie alle Verstandeswerke alterten auch Freytags Dramen und Romane verhältnismäßig schnell.

Theodor Storm

Storm nimmt eine Stellung zwischen Keller und Heyse ein. In ihm bewundern wir einen Meister der Stimmungs- und Erinnerungsnovelle; aber vor Heyse hat er das voraus, daß er fest im Boden seiner Heimat wurzelt. Storm ist nordfriesischen Stammes. Eigenschaften dieses Stammes sind Zähigkeit, innige Heimatliebe, Ernst, Freiheitsinn und Abgeschlossenheit gegen die Welt. Auch Storm besitzt diese Eigenschaften, aber in einem gemäßigten Grade, so daß er überall liebenswürdig

bleibt. Der Trotz und die Größe Hebbels, seines holsteinischen Landsmanns, ist ihm fremd. In einem sinnigen Gemüt hat Storm die Wirkungen der Natur an der Nordseeküste Schleswig-Holsteins aufgenommen und schildert seine Heimat mit inniger Liebe: den grauen Strand, das eintönig brausende Meer, die baumlose Küstenebene mit ihren alten Städten; auf der Marsch weiden die Rinder, in der mehr nördlich sich ausbreitenden Geest wuchert das Heidekraut, da und dort erheben sich Hünengräber; das braune Moor liegt träumerisch und weltverloren da und in weiter Entfernung vom Strande rauscht der Wald. In den kleinen Küstenstädten und den einsamen Höfen am Deich ist die Dichtung Storms zu Hause; seine Menschen sind träumerische, resigniert zurückblickende Stimmungsmenschen. Unübertrefflich versteht der Dichter Menschenseele und Naturseele in ihren Abwechslungen darzustellen und zu verschmelzen.

In Husum in Schleswig wurde Theodor Storm 1817 geboren. Noch gehörte Schleswig-Holstein politisch zu Dänemark. Er stammte mütterlicherseits aus einem alteingesessenen Patriziergeschlecht namens Woldsen; der Vater, ein Müllerssohn, war zugewandert — seine Familie stammte aus Polen — ein zurückhaltender, ehrenfester Mann; die Mutter war heiter und kunstliebend. Von Großmutters Lippen hörte er Märchen und Geschichten, auch seine Urgroßmutter, die Senatorin Feddersen, lebte noch, ein verkörpertes Stück Familiengeschichte. Die Eltern wohnten mit Großmutter und Urahne in einem alten Familienhause, das mit Andenken, Bildern, Möbeln und tausendfachem Raritätenkram gefüllt war. Auf seinen Entdeckungsreisen in Boden und Speicher gewann Storm jene Vorliebe für alte Häuser und stille Stuben, die so vielfach in seinen Schriften wiederkehrt. Erzogen wurde wenig an ihm, Zärtlichkeiten waren ihm fremd, doch die Luft in seinem Elternhaus war frisch und gesund. „Von Religion oder Christentum habe ich nie reden hören, ein einzelnes Mal gingen meine Mutter oder Großmutter wohl zur Kirche, oft war es nicht . . . ich habe durchaus keinen Glauben aus der Kindheit her . . . Ein nahes Verhältnis fand während meiner Jugendzeit zwischen mir und meinen Eltern nicht statt; ich entsinne mich nicht, daß ich derzeit jemals von ihnen umarmt oder gar geküßt worden. Wir im Norden gehen überhaupt nicht oft über den Händedruck hinaus . . . Ich wüßte nicht, daß bis zu meinem achtzehnten Lebensjahr irgend ein Mensch in specie Lehrer Einfluß auf mich geübt; dagegen habe ich durch Örtlichkeiten starke Eindrücke empfangen, durch die *Heide*, die damals noch zwischen Husum und einem Dorfe lag, wohin ich fast alle vierzehn Tage ging, durch den einsamen *Garten* meiner Urgroßmutter, durch den mit alten Bildern bedeckten *Rittersaal* des Husumer Schlosses, auch durch die *Marsch*, die sich dicht an die Stadt anschließt, und das *Meer*, namentlich den bei der Ebbe so großartig öden Strand der Nordsee. Gelernt habe ich niemals etwas Ordentliches, und auch das Arbeiten an sich habe ich erst als Poet gelernt. Das ist buchstäblich wahr. Mir fehlt ganz das Talent des Lernens." In der Prima hielt er Uhland noch für einen mittelalterlichen Minnesänger, außer einigen Gedichten Schillers und Körners hatte er nichts gelesen. Mit achtzehn Jahren lernte er Goethes Faust, Heine, Eichendorff, Brentano und Hoffmann kennen.

1837 bezog Storm die Universität Kiel, um die Rechte zu studieren. Er setzte die Studien in Berlin fort, doch ohne viel geistigen Gewinn und kehrte dann nach Kiel zurück, wo er mit den beiden Brüdern Theodor und Tycho Mommsen, dem späteren römischen Geschichtsschreiber und dem späteren Altphilologen, Freundschaft schloß. Mit beiden Brüdern gab er sein erstes Liederbuch heraus (Liederbuch dreier Freunde 1843, darin 40 Gedichte von Storm). Sein Lebenslauf schien sich friedlich vor ihm auszudehnen. Sein Vater ebnete ihm den Weg, Storm ließ sich als Rechtsanwalt in seiner Vaterstadt Husum nieder und vermählte sich 1847 mit seiner Verwandten Konstanze Esmarch.

Da Storm mit seinem ganzen Wesen auf Seite der Schleswig-Holsteiner Freiheitskämpfer gestanden hatte, so wurde ihm nach der unglücklichen Schlacht bei Idstedt von den dänischen Behörden die Bestätigung der Advokatur versagt. Notgedrungen suchte Storm nun im preußischen Rechtsdienst Anstellung und übersiedelte mit seiner Familie 1853 nach Potsdam. Mit altgermanischem Heimweh fühlte er sich da im „Elend", obschon er im Kuglerschen Kreise (F. Mendelssohn, der alte Eichendorff, Heyse, Fontane, Geibel, Menzel, Eggers) aufgenommen

wurde. In Potsdam, dem großen Militärkasino, vermochte er keine Wurzeln zu schlagen. „Theodor Storm hat das Preußentum jener Jahre gehaßt und mehr als einmal diesem Haß in Vers wie Prosa Ausdruck gegeben, genau so rücksichtslos dabei des eignen Wohlseins vergessend, wie er es den Dänen gegenüber in der Heimat getan hatte.“ „In allen Jahren, die ich in der Fremde lebte“, sagt Storm selbst, „war immer das Brausen des heimatlichen Meeres an mein inneres Ohr gedrungen, und oft war ich von Sehnsucht ergriffen worden wie nach dem Wiegenliede, womit einst die Mutter das Tosen der Welt von ihrem Kinde fern gehalten hatte.“ 1856 wurde Storm als Kreisrichter nach Heiligenstadt auf dem Eichsfeld versetzt. Der Dichter mußte sich sehr einschränken. Um Feuerung zu sparen, verzichtete er jahrelang im Winter auf ein eigenes Studierzimmer und arbeitete in der Wohnstube. In dieser kleinen Welt, von Kindern umringt, gelangen ihm gleichwohl eine Reihe der herrlichsten Novellen.

Nach der Befreiung Schleswig-Holsteins verließ er 1864 Heiligenstadt und kehrte in die Heimat als Landvogt von Husum zurück. Ein Jahr darauf begrub er Konstanze. „Einsamkeit und das quälende Rätsel des Todes sind die beiden furchtbaren Dinge, mit denen ich jetzt den stillen unablässigen Kampf aufgenommen habe.“ Mit Dorothea Jensen und ihrer weiblichen Milde, grenzenlosen Hingebung und harmlosen Heiterkeit kam neue Freude in sein vereinsamtes Haus. Im Jahr 1880 trat der Dreiundsechzigjährige in den Ruhestand, er hatte sich in Hademarschen ein neues Familienhaus gebaut. Dort konnte er endlich ganz sich selber leben. 1888 starb er und wurde in der Familiengruft in Husum bestattet.

Resignationsnovellen: Immensee 1849. In St. Jürgen 1867.
Novellen mit tragischem Schluß: Auf dem Staatshof 1858. Auf der Universität 1862. Carsten Curator 1877.
Novellen ohne tragischen Ausgang: Von jenseit des Meeres 1864. Beim Vetter Christian 1872. Viola tricolor 1873. Pole Poppenspäler.
Altertümliche Novellen: Aquis submersus 1876. Renate. Eekenhof. Ein Fest auf Haderslevhuus 1885.
Realistische Novellen: Der Herr Etatsrat 1881. Hans und Heinz Kirch 1882. Der Schimmelreiter 1888.
Märchen: Hinzelmeier. Regentrude.
Idyllen und Skizzen: Im Saal. Wenn die Äpfel reif sind. Unter dem Tannenbaum.
Lyrische Gedichte 1852, z. B.: Oktoberlied (Der Nebel steigt, es fällt das Laub), Die Stadt (Am grauen Strand, am grauen Meer), Elisabet (Meine Mutter hat's gewollt, den andern ich nehmen sollt'), Lied des Harfenmädchens (Heute, nur heute bin ich so schön), Die Nachtigall (Das macht, es hat die Nachtigall die ganze Nacht gesungen), Die Zeit ist hin, O süßes Nichtstun, Wer je gelebt in Liebesarmen, Eine Frühlingsnacht (Im Zimmer drinnen ist's so schwül), Abseits (Es ist so still, die Heide liegt), In Bulemanns Haus (Es klippt auf den Gassen im Mondenschein).
Briefe an Mörike, Kuh und Keller. Briefe in die Heimat.

Storm geht von der Natur aus, aber nicht, wie er sie unmittelbar geschaut hat, sondern wie sie ihm in der Erinnerung erscheint. Die Dinge bekommen schon dadurch, daß sie in der Vergangenheit liegen und durch die Erinnerung beseelt werden, etwas, das sie dem Alltag entrückt. Es ist ein Kultus der Vergangenheit, dem Storm huldigt. Ohne Frage liegt in dieser Art der Betrachtung ein Stück Romantik, aber sie ist eigenartig durch die Kraft des Gemütes erfaßt und vor allem durch die Einwirkung der Heimat befestigt. Aus Storms Lebensgeschichte können wir die literarischen Eindrücke zusammenstellen, unter denen er aufgewachsen ist: es waren Uhlands und Heines Lieder, Goethes Lyrik, Eichendorffs Werke, Stifters Studien und Mörikes Gedichte. Mörike war Storm aufs nächste verwandt; beide verband auch persönliche Freundschaft. Das Wesen von Storms Poesie liegt vornehmlich in seiner Lyrik ausgesprochen, mag die Zahl seiner Gedichte auch klein sein. Er selbst legte anfangs geringeren Wert auf seine Verse als auf seine Prosa; aber je älter er wurde, desto höher schätzte er den Vers. „Von allem, was an

Leidenschaftlichem und Herbem, an Charakter und Humor in mir ist, ging die Spur meist nur in die Gedichte hinein." So sind denn alle Lieder auf das Gemüt gegründet. Sorgfältig pflegte Storm alles auszuschließen, was ihm nicht genügte. Er besaß als Lyriker Vorzüge, wie sie außer ihm nur wenige andere wie Goethe, Uhland, Mörike und Eichendorff aufweisen: die Verschmelzung von innerer Empfindung und poetischem Bild, die Tiefe des Gefühls und die volle Ursprünglichkeit, den reinen Klang der Sprache und die edle rhythmische Bewegung. Kein Gedicht ist „gemacht", sondern jedes ist voll empfunden. Es fehlt alles Pathos, alle Deklamation, alle bloße Redensartlichkeit; es fehlt die Reflexion, die bei so vielen Dichtern der Tod aller echten Lyrik ist. Storm spricht sich über Lyrik selber so aus:

> „Wie ich in der Musik hören und empfinden, in den bildenden Künsten schauen und empfinden will, so will ich in der Poesie womöglich alles drei zugleich. Von einem Kunstwerk will ich, wie vom Leben selbst, unmittelbar und nicht erst durch die Vermittlung des Denkens berührt werden; am vollendetsten erscheint mir daher das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt, wie aus der Blüte die Frucht. Der bedeutendste Gedankengehalt aber, und sei er in den wohlgebautesten Versen eingeschlossen, hat in der Poesie keine Berechtigung und wird als toter Schatz am Wege liegen bleiben, wenn er nicht zuvor durch das Gemüt und die Fantasie des Dichters seinen Weg genommen und dort Wärme und Farbe und womöglich körperliche Gestalt gewonnen hat . . . In seiner Wirkung soll das lyrische Gedicht Offenbarung und Erlösung zugleich sein."

Ihre tiefste Wirkung erreichte die Stormsche Lyrik in jenen dämmerdunklen Stücken, in denen er einsam, schmerzversunken, um die Toten klagte, oder in denen er der grauen Stadt am Meer, der Heide, dem umbuschten Pfad ihr Stimmungsgeheimnis ablauschte.

Aus Storms Lyrik erwuchs seine N o v e l l i s t i k. Der Dichter gehört zu den bedeutendsten Novellisten seiner Generation. Die ersten Novellen Storms waren lyrische Stimmungsnovellen. Es geschieht äußerlich wenig in all den Novellen; die inneren Erlebnisse überwiegen die äußeren Geschehnisse. Aus seiner Lebensgeschichte wissen wir, wie starke Eindrücke er von dem alten Familienhaus mit seinen Andenken und Bildern empfangen hat. Ohne jede antiquarische Künstelei weiß er Urgroßvaters blühenden Garten mit seinen Taxusgängen so gut wie Großmutters Mädchenstube oder die Staatszimmer mit ihrem zierlichen Rokoko heraufzuzaubern. Mit Vorliebe schilderte er den sinkenden Tag, die Dämmerung, das milde Mondlicht, das sich über die schweigende Erde ergießt. Hauptmotive sind unglückliche Liebe und Vereinsamung im Alter. „Storms Technik führt in die Abendstunden des Tages wie des Lebens." Dazu paßt die vom Dichter geliebte Erinnerungsgeschichte und Resignationsnovelle in besonderer Weise. Die Personen, von denen etwas erzählt wird, überkommt eine eigentümliche Stimmung des Sicherinnerns; es drängt sie, auszusprechen, was sie erlebt haben, und so geben sie einer schmerzlichen Sehnsucht nach einem Glück, das verloren ist, Ausdruck. Ein alter Mann, ein alte Frau erinnern sich des Glücks in der Vergangenheit. Dabei werden in der Erzählung größere Zeiträume übergangen, nur einzelne Ereignisse werden hervorgehoben, Bild an Bild gleitet an uns vorüber, wir sehen nicht die Menschen oder die Dinge selbst, sondern wir sehen sie in der Spiegelung, wie sie dem Geiste des sich Erinnernden erscheinen. Darin liegt ein Nachklang der

romantischen Dichtweise Eichendorffs. In dieser Art ist Storms erste, in mancher Hinsicht berühmteste, aber keineswegs beste Novelle Immensee geschrieben.

Reinhard und Elisabet sind als frohe Kinder zusammen aufgewachsen. Reinhard geht auf die Universität. Vorher tauscht er mit Elisabet ein Verlöbnis aus. In zwei Jahren will er um sie freien. Noch ehe diese um sind, reicht Elisabet dem Besitzer eines Gutes am Immensee, Erich, die Hand. Nach Jahren besucht Reinhard die beiden. „Meine Mutter hat es gewollt, den andern ich nehmen sollt." Heimlich entfernt sich Reinhard vom Immensee; er weiß, er wird Elisabet niemals wiedersehen. Einsam und unvermählt altert er und denkt vergangener Zeiten.

Ähnlich wie Immensee sind: Auf dem Staatshof, Waldwinkel, Ein stiller Musikant. In spätrer Zeit wollte Storm selbst nicht mehr viel von dem Erstlingswerke wissen, dem er seinen frühesten Ruhm verdankte.

Wäre er ein kleineres Talent, er wäre hier stehen geblieben. Aber er entwickelte sich allmählich zu größerer Festigkeit in den Umrissen seiner Gestalten, zu einer realistischeren Durchführung und Motivierung, zu leidenschaftlicherem Ausdruck der Liebe, doch erhielt er sich die schönen Grundtöne seiner Poesie: den Hang zur Heimat, die Vorliebe für ihre eigenartige Natur, die Erinnerung an verschwundenes Glück, den Traum, die sanfte Verklärung des Todes. Mörike, Storms Freund, durfte daher an ihm die reine, echt dichterische Luft rühmen, die feine edle Zeichnung der Gestalten, die ungeschminkte Schönheit der Darstellung und die Neigung zum Stilleben. Zu den Novellen aus der mittleren Periode Storms gehören: Viola tricolor (Die Geschichte einer zweiten Ehe), Psyche (eine feine Künstlergeschichte) und Pole Poppenspäler. Allmählich wandelte sich der Charakter von Storms Poesie noch mehr zum Ernsten, Schweren, Fantastischen. Zwischen 1876 und 1879 entstanden altertümliche, oft im Chronikenstil gehaltene Novellen, von denen als Höhepunkt Aquis submersus hervorragt.

Aquis submersus incuria servi, in den Wassern versunken durch des Dieners Fahrlässigkeit — diese Aufschrift las nach Erich Schmidts Mitteilung Storm in einer Dorfkirche auf dem Bild eines toten, mit einer Nelke geschmückten Knaben, neben dem das Bildnis eines Geistlichen hing. In des Dichters Fantasie wird der Diener zum Vater des Knaben; aus der Schuld entspringt ein Motiv nach dem andern, und mit der meisterhaft geübten Kunst der zerstückelnden Mitteilung erzählt der Dichter die unsagbar traurige Geschichte von den zwei Menschen, die nicht zusammenkommen konnten, weil menschliche Satzung, Standesübung, gemeine Schlauheit es nicht wollten.

Von der Kunstform der Novelle — zu einem Roman ließ sich Storm nie überreden — hatte er eine hohe Auffassung: „Die heutige Novelle ist die Schwester des Dramas und die strengste Form der Kunstdichtung. Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus sich das Ganze organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst."

Zu voller Höhe erhob sich Storm in seinen letzten Novellen nach 1881. Sie nahmen eine immer stärkere Wendung zum Realistischen. Hier berührte sich Storms Dichtung mit Strömungen der fünften Generation. Am bedeutendsten ist von diesen Novellen Der Schimmelreiter, eine Geschichte aus dem 18. Jahrhundert.

Das Deichwesen an der Nordseeküste wird in anschaulicher Weise geschildert. Hauke Heien, der Sohn eines kleinen Besitzers, rechnet schon als Kind mit großer Vorliebe und baut danach Deichmodelle. Er arbeitet als Knecht bei dem Deichgrafen Jede Volkerts, gewinnt die Liebe von dessen Tochter Elke und heiratet sie nach dem Tode ihres Vaters. Hauke wird endlich selbst Deichgraf und baut einen neuen großen Deich, den Hauken Heiendeich. Unermüdlich, bei Regen und Sturm, reitet er draußen mit seinem Schimmel, wo gearbeitet wird. Bei einer Hochflut geht er selbst mit Weib und Kind unter; sein Deich aber bleibt bestehen.

An diesem Werk können wir sehen, wie sich Theodor Storm von der Andacht zum Kleinen, von der Schmerzensseligkeit und Resignation seiner Anfänge zu männlicher Kraft und herber Größe zu erheben gewußt hat. Als Lyriker war Storm für Liliencron und Falke, als Novellist für Jensen und Hesse von Bedeutung.

Paul Heyse

Einen der seltenen Fälle seit Goethe, daß scheinbar das Schicksal selbst den jugendlichen Werdegang eines Dichters überwacht hat, bietet das Leben Heyses dar. In weit höherem Grad als Scheffel, Keller, Otto Ludwig oder Hebbel war Heyse die Gabe verliehen, glückliche, anmutvolle Werke hervorzubringen. Das Schicksal hat Heyse emporgetragen zu einer Höhe, die ihm bei widrigen Lebensumständen ganz sicher nicht beschieden gewesen wäre; aber andererseits muß auch betont werden, daß Heyse seine Vollendung erst durch innere Arbeit, durch Bändigung des Willens und Überwindung des Leides gewonnen hat.

Im Jahr 1830 wurde Paul Heyse in Berlin geboren. Sein Vater Karl Heyse, ein bedeutender Philolog von feinem Sprachsinn — Heyses Fremdwörterbuch ist von dem Großvater des Dichters verfaßt, von dem Vater aber umgearbeitet worden — war ein vornehmer, ernster und ruhiger Mann. Von ihm erbte Paul das Positive seines Wesens. Die Mutter Julie Salomon war jüdischen Ursprungs, eine entfernte Verwandte von Felix Mendelssohn; von ihr hatte der Sohn die edle Sinnlichkeit und das Temperament. Nach einer sorgfältigen Erziehung, die den begabten Knaben schon früh auf rege Geistestätigkeit hinlenkte, bezog Heyse, der auf dem Friedrich-Wilhelms-Gymnasium vorgebildet war, siebzehnjährig die Universität Berlin. Er studierte anfangs klassische Philologie. Zugleich gewann er Geibels Beachtung und Unterweisung und kam in den Kuglerschen und Mendelssohnschen Kreis. Der geistig anmutige Jüngling wurde hier zu einer gefeierten Erscheinung. Bei Kugler verkehrten Männer wie Jakob Burkhardt, Theodor Fontane und Adolf Menzel. „Der siebzehnjährige Student, dem der Eintritt in dieses Haus gestattet wurde, glaubte die Pforten des Paradieses eröffnet zu sehen." Das Jahr 1848 machte nur wenig Eindruck auf ihn. Aber er fand es aufregend schön, mit Flinte und Schleppsäbel, eine Feder im grünen Schlapphut, im Studentenkorps mitzumarschieren oder im Schweizersaal des Schlosses die Nächte zu durchwachen und mit den Freunden Roquette und Fritz Eggers Verse zu schmieden. Seufzend wählte Heyse die romanische Philologie zum Brotstudium, ging im Jahr 1849 nach Bonn zu Diez, studierte hauptsächlich provenzalische Dichtung und machte 1852 zu Studienzwecken seine erste Reise nach Rom, Florenz, Modena und Venedig, in das hesperische Land, das für sein dichterisches Schaffen von größter Bedeutung werden sollte. Schon 1849 hatte Heyse in dem Jungbrunnen (Neue Märchen) und 1850 in dem Trauerspiel Francesca von Rimini eine außergewöhnliche Herrschaft über die Form erwiesen.

Dank der Fürsorge Geibels trat 1854 eine fast märchenhafte Wendung im Leben Heyses ein. Als vierundzwanzigjähriger Jüngling kam Heyse, dem ehrenvollen Rufe des Königs Max des Zweiten folgend, nach München. (Geibel: „Majestät, ich bin die untergehende, Heyse die aufgehende Sonne.") In München konnte Heyse, durch den Ehrengehalt des Königs (anfangs 1000, dann 1500 Gulden) von jeder Amtspflicht befreit, ganz seiner Muse leben. Es war eine große Schicksalsgunst, daß Heyse so früh von Berlin, der Stadt des kritischen Verstandes, nach der bayrischen Hauptstadt in die Nähe Italiens verpflanzt wurde. Heyse verließ

die Isarstadt dauernd nicht mehr und wurde dort fast zu einem Süddeutschen. Auch in München fand Heyses schönheitvolle Persönlichkeit einen Kreis von Bewunderern und Freunden. Er stand in Verkehr mit Geibel, Liebig, Riehl, Carriere und den anderen Mitgliedern der Symposien des Königs und der zwanglosen Zusammenkünfte des Krokodils. Unsympathisch waren ihm in diesem Kreise Leuthold, Bodenstedt und Schack. Von allen aus Norddeutschland Berufenen schlug nur Heyse im Münchener Boden feste Wurzeln. Sein Haus war ein geistiger Mittelpunkt Münchens. In mannigfacher Weise förderte er jüngere Talente. Unvergessen ist sein Verdienst um das Verständnis Goethescher Art und Dichtung. Vielfach verzweigt waren seine Beziehungen zu den hervorragendsten Männern der Wissenschaft und bildenden Kunst: Menzel, Lenbach, Böcklin. Vermählt war Heyse mit Margarete Kugler, einer Tochter des Kunsthistorikers. Als sie 1861 starb, schloß er eine zweite Ehe, hatte aber das Unglück, daß ihm mehrere geliebte Kinder starben. Oft deutet er in seinen Gedichten darauf hin.

Unablässig war Heyse auf jedem Gebiet künstlerischen Schaffens tätig. Anerkennung ward ihm im reichsten Maße zuteil. Oft sah ihn Italien wiederkehren, im Winter lebte er meist in Gardone am Gardasee. Von vornehmer Gesinnung, scheute Heyse niemals mutiges Eintreten für seine künstlerischen Ideale; 1868 verzichtete er, als Geibel gemaßregelt wurde, freiwillig auf sein bayrisches Ehrengehalt. Der Sturm und Drang von 1884 bis 1890 kehrte sich zum großen Teil gegen Heyse. Er fühlte sich dadurch gekränkt, seine literarische Stellung aber blieb im wesentlichen unberührt, als die des feinsten und reifsten Formkünstlers der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Um sein Alter lag der Ruhm edler, formvollendeter Kunst.

Novellen in Versen: Die Brüder (1852), Urica, Michelangelo, Die Freunde (1854), Die Braut von Cypern (1856), Thekla (1858), Der Salamander (1867).

Novellen in Prosa, etwa 120 an der Zahl, seit dem Jahr 1855 unter verschiedenen Titeln erscheinend, z. B. Novellen, Neue Novellen, Meraner Novellen, Moralische Novellen, Neues Novellenbuch, Römische Novellen, Troubadournovellen, Buch der Freundschaft usw. Von einzelnen Novellen seien genannt: L'Arrabiata (1853), Das Mädchen von Treppi (1858), Im Grafenschloß, Andrea Delfin (1862), Der Weinhüter von Meran (1864), Die Stickerin von Treviso, Der letzte Centaur (1871), Ein Märtyrer der Fantasie (1875), Getreu bis in den Tod (1878), Zwei Gefangene (1879), Frau von F., Das Glück von Rothenburg (1881), Die Dichterin von Carcassonne (1882), Unvergeßbare Worte (1883), Menschen und Schicksale (1908).

Romane: Kinder der Welt (1873), Im Paradiese (1875), Merlin (1892).

Lyrische Gedichte: Gedichte (1872, 1885, 1893 und 1897), Skizzenbuch (1877), Verse aus Italien (1879), Spruchbüchlein (1885), Wintertagebuch Gardone 1901 und 1902 (1903). Einzelne Gedichte: Dulde, gedulde Dich fein; Rausche, Brunnen, rausche du; Die Lieder Balders aus den Kindern der Welt, z. B. Wer das genossen, wem das beschieden, Meinen Toten (Marianne, Ernst, Wilfried, Rispetti); Die Episteln an Personen, die zwölf Dichterprofile, z. B. Lenau, Keller, Geibel, Storm, Lingg; Bismarcklieder.

Dramen, etwa 60 an der Zahl, mit Stoffen aus dem Altertum: Hadrian (1865), Alkibiades (1883), Die Weisheit Salomos (1886), Maria von Magdala (1903). Aus der deutschen Geschichte: Hans Lange (1864), Colberg (1865), Elisabet Charlotte (1864), Graf Königsmark (1877). Einakter: Ehrenschulden (1882).

Jugenderinnerungen und Bekenntnisse (1900).

Übersetzungen: Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts (1875 bis 1905).

Herausgabe des deutschen Novellenschatzes und des Neuen deutschen Novellenschatzes (mit Hermann Kurz und Ludwig Laistner).

Heyses Wesen. Einflüsse hat Heyse von der Romantik, von den italienischen Novellisten und von Goethe erfahren. Er hatte Goethes künstlerisches und menschliches Vermächtnis bewahrt und anderen zum Bewußtsein gebracht; aber er ähnelt Goethe doch nur, insofern das Talent bisweilen dem Genie ähnelt. Die an Goethe erinnernde Vornehmheit und Ruhe machen Heyse zu einer charakteristischen Erscheinung seiner Generation. In gewissem Sinn fehlt Heyse das Aufwärtsringen; er war eigentlich nie ein Werdender, sondern schon am Anfang seiner Schaffenszeit ein Fertiger; nur einzelne Werke, so sein Erstling (Francesca von

Rimini 1850) deuten auf ein inneres Gären. Ihm war durch Natur und Bildung ein edles Formtalent, ein epigonenhafter Schönheitssinn verliehen, der sich an den herrlichsten Werken der klassischen Literatur aller Völker entwickelt hatte. Ein Epigone im Sinn eines Nachahmers ist Heyse deshalb nicht zu nennen, aber er stand in erster Linie auf dem Boden alter, vererbter Kultur und Poesie, und was dies bedeutet, wird klar, wenn man sich erinnert, daß Hebbel und Keller in erster Linie in ihrer Individualität, Storm und Groth in erster Linie in ihrer Heimat, Freytag im Bürgerlich-Nationalen wurzeln. Heyse hatte im Unterschied von diesen Dichtern etwas Zeit- und Heimatloses an sich, das auch Geibel eigen war. Als Novellist, Romanschriftsteller, Dramatiker und Lyriker hat sich Heyse betätigt. Überall trat er das Erbe der technischen Meisterschaft an und vermehrte es noch. Die Sprache war für Heyse das willige Werkzeug zur Darstellung anmutvoller Vorstellungen; aus jedem Stoff entwickelte er eine Reihe schöner Bilder. In die Breite, auf die Glätte der Oberfläche, nicht in die Tiefe erstreckte sich hierbei das Hervorbringungsvermögen dieses Dichters. Es fehlten ihm Größe und elementares Leben, doch war Heyse als Charakter jederzeit frei und über Vorurteile erhaben. Sinnenfroh war seine Auffassung des Lebens; kühl oft seine Poesie. Die Schönheit der Welt, die er so liebte und die er mit all ihren Reizen pries, — aber eigentlich stets ohne überzeugende Begeisterung und Wärme, — die Schönheit fand Heyse am reichsten im Süden. Daher sein elegantes, kühl verbindliches Italienertum in den Novellen in Vers und Prosa. Zahlreiche seiner Novellen spielen in Italien:

Mit der Palette wandert' ich durchs Land,
Mein altes Handwerk unterwegs zu treiben,
In raschen Zügen farbig aufzuschreiben,
Woran ich Aug'- und Seelenweide fand.
Ich hatte just kein beßres Tun zur Hand;
Ein alter Pinsler kann nicht müßig bleiben,
Und malt er nicht, so muß er Farben reiben
Und sie probieren auf der Leinewand.

Der Novellist. In seinen Bekenntnissen sagt Heyse: „Auf dem Gebiet der Novelle hatten wir nicht wie auf anderen von unseren Vätern aus der klassischen Zeit ein reiches Erbe überkommen, das wir hätten erwerben müssen, um es zu besitzen. Goethe selbst, der größte aller Erzähler, hat zur eigentlichen Novelle nur gelegentlich einen Anlauf genommen, der oft vor dem letzten Ziele stecken blieb und sich in einen größeren Rahmen verlor, wie im Mann von fünfzig Jahren, der Pilgernden Törin, den Wunderlichen Nachbarskindern. Die unvergleichlich reizvoll erzählten Der neue Paris und Die neue Melusine gehören in die Region des Märchens; und was er selbst schon als eigentliche „Novelle" wollte angesehen wissen, jenes halb mystische Abenteuer mit dem Löwen, der durch den Gesang aus Kindermund gezähmt wird, läßt vermuten, daß ihm für den Gattungscharakter dieser Dichtungsart das Wunderbare, Unerhörte, wenigstens Einzigartige, maßgebend war. Was vor und neben ihm Wieland an kürzeren Erzählungen geschaffen, hält sich auf dem Grenzgebiet zwischen Roman und moralisierender Skizze und steht den kleinen Voltaireschen Romanen näher als deutschen Vorbildern. Erst Tieck setzt das von Goethe Angebahnte erfolgreich fort, durch die Hinneigung der Romantik zu den romanischen Literaturen auf das Vorbild des Boccaccio und Cervantes geführt, deren engere und fast ausschließend erotische

Themata er selbständig erweiterte, so daß er in der Tat als Schöpfer der modernen Novelle anzusehen ist. Wir können sagen, daß durch ihn und seine Nachfolger dieses ganze Kunstgebiet, die novellistische Provinz, zu dem weiten Reich unserer Klassiker hinzuerobert worden ist."

Heyse hatte sich eine eigene Form für die Novelle geschaffen und den dafür geeigneten Stil aufs feinste ausgebildet. Die Zahl seiner Novellen ist sehr groß; aber eigentlich besitzt Heyse nur einen kleinen Kreis von Charakteren, die er zu schildern versteht. Mit Vorliebe stellte der Dichter einen Mann und zwei Frauen in seinen Novellen dar, in denen er den Mann in der Liebe zwischen beiden schwanken läßt. In entzückender Mannigfaltigkeit behandelte der Dichter namentlich die Liebe der älteren Frau zu einem jungen Mann (Der lahme Engel, Das Bild der Mutter, Die Frau Marchesa, Frau von F.). Andere Lieblingsgestalten Heyses sind das wilde Mädchen, das den Erwählten nicht bekommen kann, oder ein Mädchen, das sein Gefühl zurückhält und deshalb leiden muß. Die Männercharaktere gelingen ihm nur wenig. „Heyse läßt seine Helden zwar in ihren Herzen Treue halten, befördert sie dann aber sorglich zur Sühnung ins Jenseits, sobald sie das Unglück hatten, der allgemeinen Moral der Welt entgegenzuhandeln. Das Ende der Heyseschen Novellen heißt immer nur sühnender Tod oder kirchlicher Segen; ein tapferes Durchhalten ist selten zu finden." Heyses Novellenmenschen sind aristokratische Genießer, die nur lieben und sich ergötzen wollen; sie sind mit allen äußeren Vorzügen ausgestattet, oder falls diese mangeln, bergen sie in einer gebrechlichen, stark idealisierten Hülle eine schöne Seele. Heyse hat namentlich als Novellist eine Abneigung gegen das Häßliche, er wollte und konnte das große Leid des Menschen nicht darstellen. Die Welt, in der sich Heyses Gestalten bewegen, war ebenso wenig eine goethische wie eine wirkliche Welt. In dieser für anmutvolle Sprache und spitzfindige Novellenkunst zurechtgerückten Welt nahm die Liebe ohne Zweifel einen viel zu breiten Raum ein. Dadurch verschob sich noch mehr das künstlerische Bild zugunsten einer schönen Unwirklichkeit.

Heyse begann mit *Versnovellen*, die sich den anderen episch-lyrischen Dichtungen um 1850 anschlossen. Sie waren anmutig, gefällig und zeigten eine früh erlangte Herrschaft über die Form und die Sprache. Am höchsten steht die kleine Versnovelle Die Furie. Einer späteren Zeit gehörte Heyses reifste und vollendetste Versnovelle Der Salamander an. Sie ist in ihrer Art unübertroffen.

Bekannter sind Heyses *Prosanovellen*. Er schuf sich hierfür die sogenannte *Falkentheorie*. In einer Novelle des Boccaccio wird uns erzählt, wie ein edler Ritter alles aufbietet, um das Herz seiner Dame zu rühren, doch stets ohne Erfolg. All sein Hab und Gut ist dahin, er nennt nichts mehr sein eigen als einen edlen Falken. Und als seine Dame zu ihm auf seine verfallene Burg kommt, da opfert er ihr auch das Letzte, das er besitzt — den Falken —, den er ihr zum Mahle vorsetzt. Diese Tat der Selbstaufopferung wendet das Herz der Dame, und sie erhört die Liebe des Ritters. In jeder Novelle muß, nach Heyse, ein solcher „Falke", eine solche Schicksalswendung, vorkommen. Die Novelle hat einen scharf herausgehobenen bedeutenden Einzelfall zu berichten. Sie muß bei ihrem Bericht den epischen Charakter streng bewahren. Die Novelle muß ferner ein starkes Grundmotiv besitzen, das sich deutlich abrundet und das sie von tausend anderen Erzählungen unterscheidet. Das Wichtigste dabei ist der überraschende

und doch wohl begründete Umschwung des Schicksals, der „Falke", der in der zweiten Hälfte der Novelle eintreten muß. Die Novelle darf nur wenige und nur einfache Motive verwenden und nur zwischen drei bis vier Personen spielen; alles nicht unbedingt Nötige ist auszuschalten. Es finden sich unter den Heyseschen Novellen gar manche, in denen diese Einfachheit erkünstelt und das Problem verstandesmäßig erklügelt ist. Die Prüfung im einzelnen halten Heyses Novellen meist nicht aus. Einen hervorragenden Dienst leistete Heyse der deutschen Literatur durch die Herausgabe des Novellenschatzes des In- und Auslandes mit trefflichen Einleitungen. Einige der besten Novellen Heyses sind:

L'Arrabiata. Ein junger Schiffer Antonio fährt in einem Kahn von Sorrent einen Priester und Laurella, ein junges armes Ding, nach der Insel Capri. Laurella wird L'Arrabiata (Trotzkopf) genannt, da sie sehr heftigen und trotzigen Wesens ist. Sie liebt den Schiffer Antonino, wehrt sich aber gegen diese Liebe. Bei der Rückfahrt im Boot von Capri nach Sorrent wirbt Antonino um die kleine Widerspenstige. Aus Trotz beißt sie ihn tief in die Hand und springt ins Meer. Antonino bringt sie ans Land. Daheim macht sich Antonino Vorwürfe, die Geliebte überfallen zu haben. Und auch Laurellas Trotz ist gebrochen. In der Nacht kommt die Widerspenstige geänderten Sinns zu Antonino, verbindet die Hand, bittet um Verzeihung und gesteht ihm ihre Liebe.

Andrea Delfin. In Venedig übt im Jahr 1762 ein Verbannter namens Candiano das Rächeramt an den gefürchteten drei Staatsinquisitoren aus, die seinen Bruder getötet haben. Er tritt selbst als Spion in den Dienst der Drei, benutzt die Gelegenheit, zwei von ihnen zu ermorden, so daß Furcht und Entsetzen alle lähmt. Da irrt Andreas Dolch. Aus Irrtum ermordet der Rächer statt des dritten Inquisitors seinen eigenen Freund. Während Andrea an der Leiche kniet, geht der dritte Inquisitor allein, wehr- und sorglos vorüber. Aber Andrea schont ihn. „Ich habe den Richter gespielt und bin zum Mörder geworden. Ich gehe vor das Angesicht Gottes, des höchsten Richters." Und er gibt sich in der Lagune selbst den Tod.

Nerina behandelt eine Episode im Leben des körperlich mißgestalteten italienischen Dichters Giacomo Leopardi. Ein schönes beseligendes Glück naht ihm, doch er übt die früh erworbene Kunst, sich alles Selbstbetrugs zu enthalten; er entsagt und verläßt die Heimat.

Die Weinhüter von Meran. Zwei Personen, die sich für Bruder und Schwester halten, hegen eine Neigung zueinander. Tiefe Reue beschwert sie; endlich entdecken sie, daß sie gar nicht blutsverwandt sind.

Die Kaiserin von Spinetta. Ein Mädchen, namens Pia, ist mit einem wilden Burschen Maino verlobt. Ein Kuß, den ihr Kaiser Napoleon der Erste als Kind gegeben hat, ist die Ursache, daß sich Pia für etwas besonderes hält. Ihr Verlobter wird Räuber, kommt ins Dorf, zwingt den Pfarrer zur kirchlichen Trauung und krönt bei dieser Gelegenheit die Braut mit der Krone einer Heiligen. Maino muß fliehen, Pia bleibt im stillen Wahnsinn als „Kaiserin von Spinetta" zurück.

Die Stickerin von Treviso. Der edle Trevisaner Attilio erobert das feindliche Vicenza. Um den Frieden zu sichern, verlobt er sich mit einer Vicentinerin. Seine Vaterstadt schenkt ihm unter andern Gaben ein kunstvolles Banner, das Giovanna die Blonde sticken soll. Attilio und das Mädchen sehen sich beim Einzug. Um der Vaterstadt willen darf er das frühere Verlöbnis nicht lösen. Bei einem Festturnier wird Attilio tödlich verwundet. Giovanna bekennt sich offen zu ihm, legt Witwentracht an und stirbt einige Jahre später.

Zwei Gefangene. Ein unschönes, verblühendes Mädchen, die Lehrerin ist, lernt in einer Theatervorstellung einen katholischen Priester kennen, der sich anschickt, in Amerika die Freiheit zu suchen. Sie steht am Ende der Jugend; er ist jung, robust, willensstark. Sie fühlen sich beide als Gefangene, die sich nach Freiheit und Leben sehnen. Ohne rechte Liebe wagt Clara, dem jungen unreifen Menschen zu folgen. Mit dem ersten leichtfertigen Geschöpf betrügt er sie. Clara ist zu müde, um einen Kampf um seine Liebe zu führen. Auf der Überfahrt nach Amerika sucht sie ein Grab auf dem Meeresgrunde.

Der letzte Centaur. Im Schnee und Eis des Hochgebirges ist vor Jahrtausenden ein Centaur eingeschlafen. Er trabt jetzt in die moderne Kulturwelt hinein und kommt in ein oberbayrisches Gebirgsdorf, wo gerade Kirchweih ist. Er

staunt über die Sitten und Einrichtungen der modernen Menschen. Gegen ihn kehren sich Philistertum, Beamtentum, geistliche Unduldsamkeit, Neid und Bosheit. Man vertreibt den armen Heiden aus dem Dorfe und betrübt geht er in die Einsamkeit zurück, und bald ist der Centaur wieder verschollen.

Frau von F. Eine vornehme, alternde Dame von feinster Bildung nimmt die lebhafte Werbung eines viel jüngeren schönen Mannes an. Durch einen Zufall bemerkt sie, daß den Geliebten die Jugendanmut eines reizenden, aber geistig unter ihr stehenden Mädchens fesselt. Sie entsagt zugunsten der jungen Nebenbuhlerin.

Das Glück von Rothenburg. Ein junger Maler aus Rothenburg ob der Tauber erhält von einer verführerischen schönen russischen Generalin die Aufforderung, ihr zunächst die altertümliche Stadt Rothenburg zu zeigen und dann mit ihr nach Italien zu gehen. Der Maler ist verheiratet. Die Russin lernt die tüchtige Frau kennen, die der Maler heimlich verlassen will. Aber die Russin sagt ihm, daß er diese Frau gar nicht wert sei und verzichtet freiwillig auf die Neigung eines Mannes, der schon einer anderen gehört.

Der Romanschriftsteller. Minder günstig kann das Urteil über Heyse als Romanschriftsteller lauten. Er büßt als solcher fast all die gewinnenden Züge ein, die ihn als Novellisten auszeichnen; er hat da absolut keine Verwandtschaft mit Dichtern hohen Ranges, die Heyse in kleinen Kunstwerken wie in seinen Novellen wohl noch täuschend erwecken konnte. Die kühle Eleganz, das reine Genuß- und Liebesleben der Novellengestalten nimmt im Rahmen eines Romans meist den Charakter von Fehlern an. Gleichzeitig tritt kalt und grell die Tendenz in den Romanen, und zwar eine höchst anfechtbare materialistische Tendenz, hervor. Mag man auch den Mut der eigenen Meinung anerkennen, der darin liegt, den Materialismus offen zu predigen, der Gesamteindruck der Heyseschen Romane ist unerquicklich, denn weichlich und damit widerspruchsvoll ist die Ausführung der verwegenen Gedanken — Heyses innerstes Wesen als Dichter ist eben ohne Leidenschaft — unwahr bleibt die Beschreibung der realen Welt, brüchig die Motivierung, konstruiert die Charakteristik. Der Roman Die Kinder der Welt behandelt das Problem des Christentums. Gläubige und Ungläubige werden einander gegenüber gestellt. Die Atheisten sollen, so lautet das Thema, schon auf Erden zur Seligkeit gelangen. Die ältere, religiös gestimmte und die jüngere, durch naturwissenschaftliche Erkenntnis bestimmte Generation stehen einander gegenüber. In erschreckender Weise wird hier die Verneinung alles Übersinnlichen wie etwas Naturnotwendiges aufgefaßt.

In einem Hofstübchen der Dorotheenstraße in Berlin hausen die beiden Brüder Edwin und Balder, der ältere ein Privatdozent der Philosophie, der jüngere ein schöner totkranker Jüngling. Freunde sind der Dichter und Kritiker Mohr und der Volksbeglücker Franzelius. Sie bilden das Lager der Freigeister. Die kirchlichen Kreise werden vertreten durch den gutmütigen Maler König, den „Zaunkönig", dessen Tochter Lea und den Jesuiten Lorinser. Eine wichtige Rolle spielt auch die schöne, geistvolle Toinette, die aus Langerweile einen Grafen heiratet, aber zu spät ihre Liebe zu Edwin erkennt. Er entzieht sich ihren Verführerkünsten, und Toinette gibt sich selbst den Tod. Edwin findet Trost bei Lea; er wird Professor am Gymnasium einer Kleinstadt und lehrt die Jugend frei und selbständig denken.

Die beiden folgenden Romane bleiben hinter den Kindern der Welt zurück. Im Paradiese entrollt ein stark romantisches Bild der Münchner Künstlerkreise. Das Paradies nennt sich eine Vereinigung von Münchner Malern und Bildhauern, die eifrig Kunstgespräche führen. Der Held des Romans, der Bildhauer Jansen, hat zwei Werkstätten; in der einen stellt er Heiligenbilder für den Verkauf her, in der andern schafft er Werke reiner Kunst. Jansen ist unglücklich

verheiratet; die Diskussion der Ehefrage ist das Hauptthema des Romans. Die wahre Liebe, so lautet der recht anfechtbare Grundgedanke, kann der Heiligung durch Gesetz und Gesellschaft entbehren. In seinem dritten und schwächsten Roman Merlin arbeitet der Dichter mit rohen Effekten und richtet schroffe Anschuldigungen gegen die ihm abholde junge Generation.

Der Lyriker. Besseres wußte Heyse in der Lyrik zu schaffen. In Heyses lyrischen Gedichten und Skizzen heißen die Hauptabschnitte: Jugendlieder, Reiseblätter, Margarete, Neues Leben, Meinen Toten, vermischte Gedichte, an Personen, italienisches Skizzenbuch, Sprüche u. a. Wie bei vielen Poeten, denen die Gaben von Epikern und Plastikern ersten Ranges versagt sind, war auch Heyse am besten als Lyriker imstande, seine freie Menschlichkeit, seine persönlichen Leiden, sein Ich zu entfalten. Allem Trivialen, allem Rednerischen und Romantischen steht Heyse als Lyriker fern. Was Heyse in einem langen Leben erfahren und erlitten hat, klingt in den Gedichten wieder. Das Verständnis Heyses ist am besten von den Gedichten aus zu gewinnen. Ich stelle Heyse als Lyriker in die vorderste Reihe der Dichter seiner Generation. Seine Kindertotenklagen wird niemand ohne Rührung lesen:

Mir war's, ich hört' es an der Türe pochen,
Und fuhr empor, als wärst Du wieder da
Und sprächest wieder, wie Du einst gesprochen,
Mit Schmeichelton: Darf ich hinein, Papa?
Und da ich abends ging am steilen Strand,
Fühlt' ich Dein Händchen warm in meiner Hand.
Und wo die Flut Gestein herangewälzt,
Sagt' ich ganz laut: Gib acht, daß Du nicht fällst!

In seiner reichen Spruchdichtung ist Heyse voll Freimut und treffender Satire. Reiner Lyriker war Heyse selten; er steht als solcher unter Storm, aber die Vorzüge seiner dichterischen Eigentümlichkeit zeigen sich doch: Klarheit und Anmut, ein feingebildeter Schönheitssinn, Reichtum an Gedanken, Wahrhaftigkeit und edle Einfachheit. Als Übersetzer italienischer Dichter errang Heyse verdienten Ruhm. In fünf Bänden hat er Übersetzungen und Studien über italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts herausgegeben. Der erste Band gibt Stücke von Parini, Alfieri, Monti, Foscolo und Manzoni; der zweite ist dem weltschmerzlichen Dichter Leopardi gewidmet, der dritte den drei Satirikern Giusti, Guadagnoli und Belli, die beiden letzten bringen Werke von den neueren italienischen Dichtern Carducci, de Amicis, Praga, Ada Negri u. a.

Der Dramatiker. Oft hat sich Heyse auch als Dramatiker betätigt. Mit einer Ausdauer, der nicht immer Erfolg beschieden war, dramatisierte er die verschiedensten Stoffe alter und neuer Zeit. Im allgemeinen sind Heyses Dramen klare, kunstverständige, doch etwas nüchterne Stücke. Ihre Vorzüge liegen meist in den ersten Akten, die mit guten technischen Mitteln durchgeführt sind, aber es fehlt den Stücken die Kraft der Charakteristik und die sichere Führung der Handlung. Der Dichter, der schon als Novellist nur berichtend zu erzählen, nicht aber Gestalten plastisch darzustellen weiß, der Erzähler, der sorglos oft alle sachliche Motivierung des Geschehens mit unnachahmlicher Grazie verschmäht, der erklärte, daß er nur vornehme, „schöne Gestalten bilden könne, in die er ein wenig verliebt sei", konnte unmöglich die rechte Eignung zum Dramatiker besitzen. Auch die

Neigung, stets eine Liebeshandlung in das Werk zu verflechten und diese überwiegen zu lassen, beeinflußte die Heyseschen Stücke in ungünstiger Weise. Nicht die Vorzüge Heyses, sondern gerade seine Schwächen als Novellist haben ihm als Dramatiker geschadet. Es findet sich unter Heyses Stücken viel Minderwertiges. Sein erstes Drama Francesca von Rimini war aus Shakespeare angelesen und eine leidenschaftliche Überspannung des Talentes. Kunstwerke von akademischem Adel der Form und des Geistes sind Alkibiades und Hadrian, zumal das erstgenannte, wenn die Liebeshandlung auch zu sehr überwuchert. In dem Revolutionsdrama Die Göttin der Vernunft ging Heyse über seine Kraft hinaus, es ist glatt und flach. Durch den Stoff hebt sich Elfriede hervor. Das bei vaterländischen Gelegenheiten früher gern gegebene Drama Colberg und der volkstümliche Hans Lange haben sich viele Jahre auf dem Spielplan behauptet. Hans Lange ist Heyses bestes Drama, ein gesundes Stück von kräftiger und sicherer Bewegung der Handlung. Bedeutend schwächer ist Colberg.

Colberg spielt im Jahr 1807 in der Festung gleichen Namens, die von den Franzosen belagert und von dem alten Joachim Nettelbeck und dem Major von Gneisenau aufs heldenmütigste verteidigt wird. Andere Personen: der Rektor Zipfel, der junge kosmopolitische Kaufmann Heinrich und die tapfere Rose Blank. Die dramatische Erfindung ist gering, Heinrich wird auf Gneisenau eifersüchtig und sucht ihn zu erschießen. Er bereut und sühnt, nunmehr von seinem Weltbürgertum geheilt, seine Tat vor dem Feind. Die Belagerung Colbergs entrollt sich in dem Stück bis zur endlichen glücklichen Befreiung durch einen Waffenstillstand.

Hans Lange spielt 1476 in Pommern. Der ehrgeizige Hofmarschall von Massow schickt den minderjährigen Herzog Bugslaff aufs Dorf zu Hans Lange, damit er dort verbaure. Hans Lange nimmt den jungen Herzog tüchtig in die Schule, zähmt seine Wildheit, gewinnt sein Herz und weckt die schlummernden edlen Kräfte seiner Jünglingsseele. Als der Hofmarschall den jungen Landesherrn einfach verschicken will, verbirgt ihn Hans Lange im Kleide eines Juden, der junge Herzog entkommt, kämpft siegreich mit Massow und versöhnt sich durch Vermittlung Hans Langes mit seiner Mutter, der Herzogin. Hans Lange, dessen Bauerntrotz dem fürstlichen Stolze Bugslaffs nicht das mindeste nachgibt, wird vom Herzog zum freien Mann erklärt.

Zwei andere Dramen, Die Weisheit Salomos und die von der Zensur überflüssiger Weise verbotene Maria von Magdala, litten unter dem Überwiegen der Weiberhandlung und unter dem zeitlosen, kühlen, unpersönlichen Empfinden. In dem Drama: Wahrheit wagte Heyse zur Zeit des Kampfes um die neue Dichtung einen Strauß mit dem Wahrheitsapostel Ibsen. Schönheit, das heißt hier Heysesche Gefälligkeit, steht über Ibsenscher Wahrheit. In Heyses Stück siegte natürlich die „Schönheit" über die „Wahrheit." Groß war die Wirkung der kleinen Tragödie Ehrenschulden. Auch nach diesen Werken hat Heyse zahlreiche Dramen, Novellen und Romane geschrieben. Für die Entwicklung der Literatur aber entbehrten sie jeder Notwendigkeit und jedes Einflusses auf die lebende Dichtung.

Selbständige Talente ohne führende Bedeutung

Groth

Alle Heimatkunst ist realistisch oder sucht es zu sein. Sie wendet sich von der idealen und abstrakten Kunst weg zur Schilderung wirklicher Menschen und ihres alltäglichen Lebens und Treibens. Der erste, der dies, wenn auch stark unter

klassischen Einflüssen, versucht hat, ist im 18. Jahrhundert Johann Heinrich Voß in seinen Idyllen gewesen. Er machte den denkwürdigen Versuch, Idyllen in plattdeutscher Mundart zu schreiben (De Winterawend, De Geldhapers). Aber der Geist dieser Vossischen Dialektgedichte war hochdeutsch, mochte die Sprache auch plattdeutsch sein. Peter Hebel schrieb in alemannischer Mundart die ersten wirklich echten Heimatgedichte, Das Habermus, Die Wiese, Das Lied vom Kirschbaum (1803). Ebenso verdienstvoll wirkte der Schweizer Usteri (De Vikari). Jeremias Gotthelf durchsetzte die hochdeutsche Prosa seiner Erzählungen unaufhörlich mit Schweizer mundartlichen Ausdrücken; unmittelbare Nachfolger fand Gotthelf bekanntlich nicht. Immerhin bezeichneten in den dreißiger und vierziger Jahren Karl von Holtei, Kobell, Auerbach, Alexis und Immermann (Der Oberhof) die Strömung zum Heimatlichen und Volkstümlichen, die durch Klaus **Groth** 1852 eine neue Wendung nahm. In den fünfziger Jahren führten der Mecklenburger Fritz Reuter, der Thüringer Otto Ludwig (Die Heiterethei) und der Schweizer Gottfried Keller (Die Leute von Seldwyla) die Heimatdichtung fort.

Von Hebel abgesehen, war Groth der erste bedeutende Dichter des 19. Jahrhunderts, der in Prosa und in Versen das Volk in seiner Mundart, und zwar nur in dieser, reden ließ. Der Fortschritt leuchtet ohne weiteres ein: Um den Charakter und die eigenartige Denkweise des Volkes wiederzugeben, ist neben dem volkstümlichen Empfinden die heimatliche Mundart das wichtigste Mittel, treu und echt das Leben nachzubilden. Goethe nennt den Dialekt das Element, in dem die Seele ihren Atem schöpft. Auch der Turnvater Jahn drängte seine Ansicht in die Worte zusammen: „Ohne Mundarten wird der Sprachleib zum Sprachleichnam", und ein moderner Sprachforscher wie Max Müller sagt: „Die Mundarten sind stets mehr Quellbäche als Nebenkanäle der Literatursprache gewesen." Über das Niederdeutsch im besonderen urteilte Hebbel: „Man soll plattdeutsch sagen, was sich nur plattdeutsch sagen läßt. Den Kreis steckt das Herz ab, denn das Gemütsleben, trete es nur rein lyrisch als persönlicher Empfindungslaut des Individuums oder humoristisch als Gefühlsausdruck des allgemeinen Weltzwiespaltes hervor, ist so untrennbar an die Muttersprache gebunden wie das Blut an die Ader." Groth dichtete in dithmarsischer Mundart, die zu den niederdeutschen Mundarten zählt. Mit seinem Quickborn 1852 hat Groth das Plattdeutsche nach einer langen Zeit der Verachtung wieder zu Ehren gebracht.

Doch nimmt das **Niederdeutsche** auch heute noch keine seiner würdige Stellung ein. Es ist eine beklagenswerte Tatsache, daß die Mittel- und Oberdeutschen fast stets stutzen, wenn etwas Niederdeutsches im Text vorkommt. Wenn es möglich ist, so gehen sie darum herum. Der gebildete hochdeutsche Leser wird im allgemeinen Lateinisches oder Englisches leichter lesen als etwas Niederdeutsches. „In der Schule unterscheiden wir im Griechischen äolischen und dorischen Dialekt, im Deutschen wissen wir von den Dialekten unseres Vaterlandes nichts."

Die literarische Berechtigung des Plattdeutschen. Schon um 1840 war das Platt in den Städten Niederdeutschlands in raschem Schwinden begriffen; es war in Gefahr, zur Dienstbotensprache und zur possenhaften Ausdrucksform zu werden, die man nur anwendete, um über sie zu lachen. Groth, den es betrübte, daß sich der Bürgerstand seiner Heimat des Platt zu schämen begann, hat durch den Quickborn dem Platt seinen berechtigten Platz in der Literatur von neuem gesichert; er wollte dabei die hochdeutsche Schriftsprache durchaus nicht verdrängen, aber mit Recht verlangte er, wie auch Hebbel es tat, plattdeutsch

sagen zu dürfen, was sich nur plattdeutsch sagen ließ. „Die Plattdeutschen wollen keinen anderen Platz, als worauf sie stehen. Aber ihren Platz wollen sie und sie haben ein Recht dazu. Sie wollen nicht erobern, aber erhalten." Die plattdeutsche Sprache ist in Groths Augen, und zwar mit vollem Recht, die selbständige, ebenbürtige Schwester der hochdeutschen Sprache. Das Platt wird zwar in Plattdeutschland gesprochen, ist deshalb aber noch keine „platte" Sprache; es hat vielmehr für alle Töne der Menschenbrust den rechten Ausdruck, für einen ganzen Menschengeist den artikulierten Leib, für jeden echten Gedanken das rechte Gewand. Das Platt hat, da es noch nicht zur Sprache der Studierstube geworden ist, die volle Anschaulichkeit, die freie Natürlichkeit für sich. Immer von neuem kann und muß die Buchsprache sich erfrischen und stärken an den Mundarten.

Zur Geschichte des Plattdeutschen. Ein vielverbreiteter Irrtum ist, daß die Mundarten nur verderbtes Schriftdeutsch seien. Die Mundarten aber besitzen seit den ältesten Zeiten ein eigenes starkes selbständiges Leben. Schon um 500 n. Chr. gab es folgende sechs deutsche Mundarten: Alemannisch, Langobardisch (ausgestorben), Bayrisch, Fränkisch, Thüringisch und Niedersächsisch. Durch die althochdeutsche Lautverschiebung wurde die deutsche Sprache in zwei Sprachen geschieden: in die hochdeutsche und die niederdeutsche; das Hochdeutsch hat die Lautverschiebung durchgemacht, das Niederdeutsch nicht. Niederdeutsch ist also kein besonderer Dialekt, sondern Niederdeutsch ist ein Sprachstamm. Beide Sprachen beherrschten Gebiete von sehr verschiedener Größe, aber so, daß jede Sprache auf ihrem Gebiete ursprünglich auch die ausschließliche Schriftsprache war. Ein beträchtlicher Teil der älteren niederdeutschen Literatur ist verloren gegangen, aber eins der bedeutendsten Werke ist uns in Reinecke de Voß 1498 glücklicherweise erhalten. Nicht Luther durch seine Bibelübersetzung, wie man meinen könnte, sondern erst Martin Opitz und seine gelehrten Nachfolger im 17. Jahrhundert haben das Niederdeutsch aus unserem Schrifttum verdrängt. Denn Opitz suchte alles Mundartliche aus der Schriftsprache zu entfernen, er vergrößerte damit die ohnedies schon vorhandene Kluft zwischen den Gebildeten und dem Volk in Norddeutschland, er tat das Platt als Schriftsprache förmlich in den Bann. Plattdeutsche Schriftwerke werden infolgedessen im 17. Jahrhundert immer seltener, aber in den einzelnen Gauen entwickelt sich fröhlich eine Vielheit von untereinander recht verschiedenen plattdeutschen Mundarten. Eine allgemein gebrauchte plattdeutsche Sprache gibt es nicht, wie es eine hochdeutsche Schriftsprache schlechthin gibt. Jeder plattdeutsche Dichter der neueren Zeit muß daher eine besondere Mundart des Plattdeutschen benutzen, also z. B. dithmarsisch (Groth), mecklenburgisch (Reuter), Anglisch, Westfälisch, Pommerisch usw. Zwei Vorgänger Groths, der Altmärker Bornemann und der Hamburger Bärmann, hatten das Platt zu plumpem Scherz und roher Possenrede herabgewürdigt. Hier setzte Groths nicht hoch genug zu rühmende Lebensarbeit ein. „Das Geschlecht der Kritiker und Gelehrten war nicht ausgestorben, das, wie Ludolf Wienbarg, der Meinung war, Plattdeutsch sei nur ein gemeiner Dialekt und als solcher auszurotten. Klaus Groth durfte sich mit Recht als den bahnbrechenden Pfadfinder zu den verschütteten Quellen des Plattdeutschen betrachten; er zeigte, daß auch aus diesem vernachlässigten Ast unserer Sprache ein ebenso kunst- und klangvolles Instrument zu schaffen gewesen wäre, wie aus dem durch Schiller und Goethe auf die Höhe seiner Entwicklung geführten Hochdeutsch." An eine Entwicklung freilich, wie sie Groth erhoffte, der von dem Gebiet einer großen plattdeutschen Literatur von Dünkirchen bis Memel träumte, ist nicht mehr zu denken. Im Niederdeutschen gilt es nicht, Eroberungen zu machen, sondern das alte Erbe zu wahren.

Groth hat zwei große Verdienste um das Niederdeutsch: er machte durch den Quickborn das Platt wieder literaturfähig und er hat dadurch, daß er volkstümliche und zugleich künstlerisch vollwertige Dichtungen schrieb, die Hoch und Niedrig gleichmäßig entzückten, die Kluft einigermaßen geschlossen, die in seiner Heimat die hochdeutsch sprechenden Gebildeten und die plattdeutsch redenden Ungebildeten voneinander schied.

Mit allen Fasern seines Wesens wurzelte Groth in Dithmarschen. Es ist ein eigentümlicher Fleck Erde, dessen wir schon bei Hebbel gedachten. Auch Groth empfing von seiner Heimat Eindrücke, die sich bei ihm um so weniger verwischten,

weil er gedankenhaften Einflüssen weniger zugänglich war als Hebbel und weil er seine Dichtung ganz und gar in der Darstellung des dithmarsischen Volkslebens aufgehen ließ. Groth hat, anders als Hebbel, Dithmarschen in fast idyllischer Auffassung geschildert: Den Wiesengrund, das Moor und die weite Heide, wo ihn so oft die wohlriechenden Heidekräuter umduftet hatten. Er konnte es, so sagte er selbst, außerhalb Schleswig-Holsteins nicht aushalten. Die Sehnsucht nach der Heimat und dem entschwundenen Kindheitsglück bildete eine Hauptquelle seiner Dichtungen.

Klaus Groth wurde 1819 in Heide geboren, dem kleinen Hauptort von Norderdithmarschen. Der Vater war Müller, ein ernster betriebsamer braver Mann. Die Mutter verlor Klaus mit sechzehn Jahren. Die Sehnsucht nach ihr spricht aus vielen Liedern. Gesunde, frische kräftige Lebensverhältnisse umgaben den Knaben. Die Mühle mit ihrem Getriebe bildete den Mittelpunkt des täglichen Lebens. Groths großer Landsmann Hebbel nannte seine Jugend eine Hölle, für Groth war sie ein Paradies. Er lernte mit Lust und Liebe, niemals war er so selig wie damals. In der Erzählung Ut min Jungsparadies hat Groth ein allerliebstes Gemälde von allem entworfen, was er hier erlebt hat. Noch als achtzigjähriger Mann erinnerte er sich jener Tage voll des hellsten Sonnenscheins. Schon als Bub war Klaus ein beliebter Märchenerzähler. In der kleinen Welt rings um ihn im Feld und im Moor, auf der Wiese und im Busch, wo er viel arbeiten mußte, keimte allmählich das Dichtertalent in ihm auf. Er kannte damals nur volkstümliche, schlichte Lieder. Die Kunstpoesie blieb ihm fremd. Da trat ein zweites Moment der poetischen Entwicklung hinzu. Im Alter von fünfzehn Jahren kam Groth zum Kirchspielvogt in Heide, wie Hebbel sechs Jahre früher Schreiber in Wesselburen beim Kirchspielschreiber Mohr geworden war. Dichterische Hoffnungen erfüllten Groth schon damals. Sein Amt ließ ihm viel Muße; aus der Bücherei seines Vorgesetzten holte er sich gelehrte und dichterische Werke und füllte während seiner vier Schreiberjahre die Lücken seines Wissens aus. Dann faßte der energisch immer höher strebende junge Schreiber die Laufbahn eines Volksschullehrers ins Auge. Er wurde im Seminar zu Tondern drei Jahre vorbereitet, wirkte dann als Lehrer in Heide (1837 bis 1839), bildete sich selbständig unter maßlosen Anstrengungen naturwissenschaftlich, sprachlich, philosophisch und musikalisch aus, bis ihn ein Nervenleiden zur Aufgabe seiner Stellung und zu völliger Zurückgezogenheit zwang. Auf der Insel Fehmarn, an der Westküste Holsteins, wo Groth bei seinem Freunde Selle lebte (1847 bis 1853), entstand der Quickborn, der seinen Namen berühmt machte. Der König von Dänemark gab ihm ein Reisestipendium. Groth reiste nun zwei Jahre durch Deutschland, besonders in Bonn und Dresden traf er mit hervorragenden Männern der Wissenschaft und Kunst zusammen. 1858 siedelte Groth dauernd nach Kiel über. Er wurde zuerst Privatdozent, dann Professor für deutsche Literatur an der Universität in Kiel. Er schlug sein Heim am Düsternbrok auf, vermählte sich und lag in der „Kajüte" seines friedlichen Hauses der Wissenschaft und Dichtung ob. Hochbetagt starb Groth im Jahr 1899.

Quickborn, Plattdeutsche Gedichte, erster Teil 1852. Darin: Min Modersprak, Min Jehann, Foer de Goern, Wat sik dat Volk vertellt, Ut de ol Krönk, Familjenbiller, Ole Leeder, Ut de Marsch. Quickborn zweiter Teil 1871. Darin: De Heisterkrog, Rotgetew, Meister Lamp un sin Dochder, Vun un voer de Goern.

Vertelln (plattdeutsche Erzählungen in Prosa), z. B. Wat en holstenschen Jung drömt, Trina, Um de Heid.

Ut min Jungsparadies, plattdeutsche Erzählungen 1876.

Hundert Blätter, hochdeutsche Gedichte 1854. Lebenserinnerungen 1891.

Das Hauptwerk seines Lebens — allerdings, wie sich nicht verschweigen läßt, auch sein einzig bedeutendes — ist der Quickborn. In dem Werk wollte Groth Menschen seiner Heimat schildern, wie sie wirklich sind, wie sie wirklich denken und empfinden, damit dem gemeinen Mann seine Heimat, sein stilles Dasein, seine einförmige Lebensweise, sein Garten und sein Hühnerhof wieder lieb und teuer werden solle und damit er wieder lerne, sich selbst zu achten und an sich selbst zu glauben.

„Denn bei aller Hochachtung vor unsern hochdeutschen Dichtern", sagte Groth, „war mir das doch klar, daß die Ideale derselben meist weit über unsern Sphären lagen. Selbst in Goethes Hermann und Dorothea hat der kleine Mann, haben „Lüttlüd" keinen Raum. Man mußte tiefer hinunter langen ins Volk, wenn man es sich selbst erklären wollte, mußte es tun, ohne es ins Possenhafte zu ziehen, ohne sich über dasselbe lustig zu machen."

Quickborn nannten die Alten Orte an immerfließenden Quellen; sie verstanden darunter einen lebendigen, jugendspendenden Born. Solch ein Born soll das Buch Groths sein und ist es auch geworden. Es ist eine Sammlung von Gedichten in dithmarsischer Mundart, in der in treuer und doch verklärter Weise das Volksleben Dithmarschens dargestellt wird. Es gehören dazu heitre und ernste Lieder von tiefstem Gemüt, Idyllen, Natur- und Tierbilder, reizende Kinderlieder, erschütternde Balladen. Der erste Teil erschien 1852; er ist nicht in einem Zug, sondern ganz allmählich zwischen 1849 und 1852 entstanden. Der Erfolg dieser Sammlung war bedeutend. So rein und innig hatte noch keiner aus dem Geist und Gesamtgefühl des friesischen Stammes gedichtet wie Groth; so frisch noch keiner das Volk, so lebendig noch niemand das Heimatgefühl der Dithmarscher und Friesen geschildert; so fein und so treu war die Natur Schleswig-Holsteins noch nie beobachtet worden. Der Quickborn hatte aber auch einen politischen Erfolg: Er erschien zu gelegener Zeit, um den Mut der Dithmarscher zu stärken, er war eine Tat niederdeutschen Volksgeistes, den die Dänen mit allen Mitteln nicht zu unterdrücken vermocht hatten. Übersetzbar sind die Gedichte nicht, auch wenn Groth in der fünften Auflage eine hochdeutsche Übersetzung dem plattdeutschen Originaltext gegenüberstellte. Der Quickborn fand Hebbels, des Dithmarschen, begeisterte Anerkennung.

Der zweite Teil des Quickborn 1871 enthielt außer neuen Liedern, vermischten Gedichten, Kinderliedern und Gelegenheitsgedichten als das bedeutendste Gedicht das umfängliche Idyll in fünffüßigen Jamben: De Heisterkrog, eine der schönsten und ergreifendsten Dichtungen Groths. In Prosa geschrieben ist die Erzählung Um de Heid. Noch liebevoller in der Schilderung der Einzelheiten des Lebens und der Menschen ist Ut min Jungsparadies, bestehend aus drei Erzählungen, in denen der Dichter schildert, was er als dreizehnjähriger Knabe in Tellingstedt und in Kleinheide erlebt hat. Die Kindesseele, das Knabenleben, die Natur sind mit der größten Wahrheit und Lebendigkeit dargestellt.

In seinen hochdeutschen Gedichten: Hundert Blätter blieb Groth mittelmäßig. Er ward darin merkwürdigerweise sogar reflektierend und erging sich in einer rednerischen Breite, ganz anders als in den plattdeutschen Gedichten, wo er realistisch und reinepisch Charaktere und Ereignisse darstellt. Etwa vierzehn Jahre lang, von 1870 bis 1884, wurde Groth nur wenig gelesen, da Fritz Reuter der Mann des Tages geworden war. Das waren für Groth schmerzliche Jahre, in denen er die Arbeit seines Lebens für verloren hielt. Als Reuter 1853, also ein Jahr nach dem Erscheinen von Groths Quickborn, mit Läuschen un Rimels zuerst hervortrat, nahm Groth entschieden Stellung gegen Reuter. Er sah in dessen Erstlingswerk einen Rückfall in die kaum überwundene Plattheit der früheren niederdeutschen Dichtungen. Die falsche Sentimentalität und der häufig recht niedrige Humor

Reuters gaben ihm dazu die volle Berechtigung. In Reuters späterem Werke Ut de Franzosentid erkannte Groth dagegen die Vorzüge an.

Mit Groths Auftreten war eine selbständige plattdeutsche Literatur entstanden, die freilich mehr in die Breite als in die Tiefe strebte. Diese Literatur ging auf Groths Quickborn als erste und lauterste Quelle zurück. Niemand hat so tief den Norddeutschen an Elbe und Eider ins Herz gesehen wie Groth. Er hat dazu beigetragen, die Stammesart auch in der Mundart zu pflegen und so das gesunde Gedeihen unserer ganzen Nation zu fördern.

Reuter

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Groths Quickborn trat, wie schon erwähnt, Fritz Reuter mit seinem Erstlingswerk hervor. Auch Reuter bediente sich wie Groth mit innerer Notwendigkeit der niederdeutschen Mundart, und zwar schrieb er im mecklenburgischen Platt. Für einige seiner Figuren, z. B. für den Inspektor Bräsig ist das sogenannte „Missingsch" charakteristisch, d. h. eine Vermischung von Platt und Hochdeutsch. Reuter war kein Lyriker wie Groth, sondern Erzähler; künstlerisch kann man ihn Groth nicht an die Seite stellen. Er hat etwas von einem Unterhaltungsschriftsteller gewöhnlichen Schlages an sich. Sentimentalität paart sich bei Reuter oft mit bloßer Spaßmacherei. Das Schicksal aller Modepoeten, erst überschätzt und dann fast vergessen zu werden, war auch sein Los. Fritz Reuters erste Werke Läuschen un Rimels, Kein Hüsung gehören ebenso wie sein letztes sehr schwaches Werk Die Reis' nach Konstantinopel nicht zur Literatur; auch seine Versdichtungen sind samt und sonders wertlos; frei und eigentümlich bewährt sich Reuter nur, wenn er in Prosa schreibt, besonders in der schönen plattdeutschen Novelle Ut de Franzosentid und in den biographisch gefärbten Erzählungen Ut mine Festungstid und Ut mine Stromtid. Nicht durch künstlerische Überlegung, sondern aus Naturinstinkt waren Reuters Werke geboren, und immer blieb er gebannt in den engen Kreis dessen, was er selbst geschaut hatte. Erfinden kann Reuter nicht. Er erinnert an J. Gotthelf, doch war dieser bedeutender sowohl als Poet wie als Persönlichkeit. Widrige Umstände und eigene, schwere Schuld haben Reuters seltsame Entwicklung bedingt.

Fritz Reuter wurde 1810 in Stavenhagen, einer mecklenburgischen Kleinstadt, geboren. Sein Vater, der alte Bürgermeister, war ein Mann von Festigkeit und klarer Nüchternheit. Bald entwickelte sich ein Gegensatz zwischen ihm und dem leichtsinnigen, nachlässigen, schwankenden, wild veranlagten Sohn. Reuters Bildungsgang war unregelmäßig. Ein Jugendfreund von ihm auf dem Gymnasium zu Parchim war der spätere Rittergutsbesitzer Hilgendorf auf Tetzleben. Auf der heimischen Universität zu Rostock begann Reuter 1831 ohne Eifer das Studium der Rechte. Dann ging er nach Jena. Er wurde von der Freiheit des Burschenlebens berauscht und in die Burschenschaft hineingezogen. Reuter galt damals als roher Gesell; als er in die Jenaer Burschenschaft eintrat, und zwar bei den Germanen, kam es ihm mehr aufs Trinken und Singen als auf die politischen Ideale der Burschenschaft an. Er verließ Jena, kehrte nach Hause zurück, wollte dann in Leipzig oder Berlin weiterstudieren und wurde in Berlin, wo 1833 die Verfolgung der Burschenschafter und der sogenannten Demagogen viele Opfer verlangte, festgenommen.

Nun begann eine lange Leidenszeit. Reuter wurde erst in die Hausvogtei gebracht und über ein Jahr allen Qualen der Untersuchungshaft unterworfen. Tatsächlich war seine Schuld verschwindend gering; ein Revolutionär ist der polternde Zechbruder nie gewesen. Man brachte Reuter zunächst auf die Bergfestung Silberberg im Eulengebirge. In trostloser Ein-

samkeit, in kalten Kasematten legte er den Grund zu seinem Leiden, der Trunksucht. Erst 1837, also vier Jahre nach seiner Verhaftung erfuhr Reuter sein Urteil: es war ein Todesurteil, das aber auf dem „Gnadenwege" in dreißigjährige Festungshaft verwandelt worden war. König Friedrich Wilhelm der Dritte von Preußen war übel beraten, als er ein Urteil von so unglaublicher Härte billigte. Von Silberberg kam Reuter auf die Festung Glogau, von da auf die Festung Magdeburg, von da nach Graudenz (Kommandant von Toll) und endlich auf die kleine Elbfestung Dömitz in Mecklenburg (Kommandant von Bülow). Seine Gesundheit hatte schwer gelitten. Er beschäftigte sich in der im Lauf der Zeit etwas leichter werdenden Haft mit verschiedenen Studien, unter anderm malte er, aber alles ohne Ausdauer. Seine Erzählung Ut mine Festungstid berücksichtigt den Silberberger Aufenthalt wenig; sie beginnt in Glogau und spielt hauptsächlich in Graudenz. In Dömitz war die Haft am erträglichsten.

Endlich wurde Reuter nach siebenjähriger Haft 1840 freigelassen. Er kehrte heim ins Vaterhaus. Was nun? Er war der Gesundheit, des Lebensglückes, ja des Lebensmutes beraubt. Er begann wohl als dreißigjähriger Mann weiter zu studieren, gab aber den Versuch bald auf und wollte Strom (Landwirt) werden. Auch jetzt brach das alte Leiden von neuem hervor. Nur sein Freund Fritz Peters auf Thalberg verzweifelte nicht an ihm. Auf dessen Gute lernte Reuter die Predigerstochter Luise Kuntze kennen. Erst nach langem Zögern verlobte sie sich mit ihm. Nun ging es auf Reuters Lebensweg langsam aufwärts. 1850 ließ sich Reuter als Privatlehrer, Zeichen- und Turnlehrer in Treptow in Vorpommern nieder; er heiratete 1851 seine Verlobte, begann seine Läuschen un Rimels zu schreiben, gab auch ein Unterhaltungsblatt heraus und gelangte zu seinen ersten schriftstellerischen Erfolgen. 1856 übersiedelte Reuter nach Neubrandenburg, wo er sieben Jahre lebte und seine besten Werke schrieb. 1863 ließ er sich in Eisenach am Fuß der Wartburg nieder. Seine Schöpferkraft war schon damals im Versiegen. Die Frische der Anschauung und Darstellung begann mehr und mehr zu schwinden. Sieben Jahre Festung, zehn Jahre Strom, sechs Jahre mühsame Privatlehrerschaft waren zusammen mit dem übrigen Mißgeschick und der unseligen Schwäche nicht ohne schwere Folgen geblieben. Reuter starb 1874 in Eisenach.

Schriften in Versen: Läuschen un Rimels 1853. Neue Folge 1859. Kein Hüsung 1857. Hanne Nüte un de lütte Püdel 1860.
Schriften in Prosa: Olle Kamellen. Erster Band: Woans ik tau 'ne Fru kamm. Ut de Franzosentid 1859. Zweiter Band: Schnurr Murr 1861. Ut mine Festungstid 1862. Dritter bis fünfter Band: Ut mine Stromtid 1862 bis 1863. — Dörchläuchting 1866.
Briefe Fritz Reuters an seinen Vater aus der Schüler-, Studenten- und Festungszeit, herausgegeben von Franz Engel 1895.

Reuter begann erst spät, als Vierziger zu schreiben, weniger aus innerer Nötigung, als um Geld zu verdienen. Die Elemente seines Wesens waren einfach. Er besaß Herz, Gemüt und Humor. Die Leute und Dinge seiner Heimat stellte er frisch und lebensvoll dar. Auf der Festung war er zur Beobachtung von sich und anderen gelangt; als Landwirt ward er mit Natur und einfach fröhlichen und biederen Leuten vertraut; als Schulmeister erschlossen sich ihm die Kinderseelen. Ins eigentlich Künstlerische ragte Reuter nur mit einzelnen Teilen seiner Werke hinauf. Er besaß fast kein Erfindungstalent; die Anfänge seiner Erzählungen glückten ihm, die Schlüsse waren fast nur Verlegenheitsschlüsse; eine größere Handlung konnte er nicht glaubhaft aufbauen, sein Darstellungsvermögen ging nur aufs Kleine und Einzelne. So sind seine Werke zwiespältig; glücklich gelungene Stellen stehen hart neben bombastischen und sentimentalen, oder derbspaßigen, breiten und geschmacklosen Stellen. Viele seiner Stoffe stammten nicht von ihm, sondern aus Geschichten und Anekdoten älteren Datums; gewöhnlich dienten ihm Kriminalfälle als Notbehelf der Handlung. Nur das Beschauliche und das rein Zuständliche lag ihm; die Leidenschaft war ihm ein verschlossenes

Gebiet. Nach alledem ist Reuter nicht sonderlich hoch zu stellen, aber wie Groth und Holtei hat er die gesunde Stammesart in der Poesie gepflegt und Herz und Auge für die kleinen Leute besessen.

Die Läuschen un Rimels verglich Reuter selbst mit einer Bande kleiner Straßenjungen, die in roher Gesundheit lustig übereinander purzeln und fröhlichen Angesichts unter Flachshaaren hervorlachen; sie treten ernsten Leuten auf die Zehen, rufen dem heimwärts ziehenden Bauern ein Scherzwort zu, ziehen dem Amtmann ein schiefes Maul und vergessen die Mütze vor dem Herrn Pastor zu ziehen. Bisweilen hübsch charakterisiert, sind sie doch meist läppisch und breit. Kein Hüsung behandelt einen düsteren sozialen Stoff von einer gewissen Größe in unwahrer, schwülstiger und übertriebener Weise. Hanne Nüte, eine Vogel- und Menschengeschichte, ist in ihrem ersten Teile poetisch, in ihrem zweiten unwahrscheinlich und kriminalistisch.

Dann folgte eine Reihe von Prosaschriften Olle Kamellen, d. h. alte Geschichten betitelt. Die erste Woans ik tau 'ne Fru kamm war ebenfalls wertlos, die folgende Ut de Franzosentid war die erste gelungene Erzählung Reuters, in Hinsicht auf den Aufbau und die Lösung der lustigen Verwicklungen sogar seine beste. Der Stoff war ihm aus der Kindheit und aus Familienerinnerungen vertraut.

Die Erzählung beginnt im Jahr 1813 in des Dichters Vaterstadt Stavenhagen. Der Dichter selbst tritt als kleiner Junge darin auf. Bekannte Figuren daraus sind der alte ehrenhafte Bürgermeister, der Uhrmacher Droz aus Neufchatel in der Schweiz, die Mamsell Westphalen, Müller Voß, der Schlingel Fritz Sahlmann u. a. In die kleine Stadt Stavenhagen kommt französische Einquartierung, daraus entstehen allerlei, meist spaßige Verwicklungen. Alles atmet auf, als die Franzosen endlich aus der Stadt abziehen. Das Ganze ist ein prachtvoll geschautes, lebendiges, echtes Bild von den Leiden und Zuständen in einem Winkel Deutschlands zur Franzosenzeit.

Persönliche Erlebnisse Reuters schilderte die Erzählung Ut mine Festungstid, nämlich die letzten vier Jahre seiner Gefangenschaft in Glogau, Magdeburg, Graudenz und Dömitz. Das Buch zeigte wirkliche Selbstbeschränkung. Die Kerkerleiden werden nicht zum Hauptgegenstand gemacht, sondern die wenigen glücklichen Stunden bilden den Hauptinhalt; der Gefangene erscheint sich nicht selbst als Märtyrer, er kennt vielmehr seine jugendlichen Irrtümer wohl und hat auch für seine Kerkermeister ein mildes Wort. Auch in der Erzählung Ut mine Stromtid schöpfte der Dichter aus dem Leben. Auch hier trat die Person des Erzählers gegen die eigentlich handelnden Personen zurück. Da ist der schlichte verständige Karl Hawermann und seine Tochter Lowise, der immeritierte Entspekter Zacharias Bräsig, die beiden Landwirtschaftsvolontäre Fritz Triddelfitz und Franz von Rambow, der Rittergutsbesitzer Pomuchelskopp, der Pastor Behrens und die kinderliebe Frau Pastorin, die Madame Nüßler und ihre Kinder, die Zwillinge Lining und Mining usw. Natürlich ist Mecklenburg mit seinen Gütern und Pfarreien der Schauplatz. Der erste Band war der beste, der zweite war schon schwächer, der dritte war vollends erkünstelt. Eine durchgehende Handlung ist nicht vorhanden; es sind Lebensgeschichten, locker verbundene Zustandsschilderungen, ergötzliche Episoden und lebensfrische Charakteristiken. Reuters bekannteste Figur, der Entspekter Bräsig, ist die wichtigste Person in der Erzählung. Es wird voll Humor dargestellt, wie der Entspekter die kurzen Beinchen gravitätisch nach außen

setzt, die rote Nase in die Luft erhebt, die Augenbrauen bedenklich hochzieht und dazu in seinem Gemisch aus Platt und Hochdeutsch, dem Missingsch, Bemerkungen macht, die jedermann vergnügen. Reuter hat übrigens die Stromtid, was nicht allgemein bekannt ist, in der Urgestalt hochdeutsch gedacht und geschrieben und sie erst später ins Niederdeutsche übertragen. Daher kommt es, daß bei diesem Werk durch die plattdeutsche Oberfläche der hochdeutsche Untergrund bisweilen hindurchschimmert.

Das letzte Werk Reuters von Bedeutung war Dörchläuchting, eine Art historisches Genrebild aus Neubrandenburg, das den originellen alten Herzog Adolf Friedrich von Mecklenburg-Strelitz und sein Leben (die Gewitterfurcht, die Weiberscheu, die Schulden, den Verkehr mit dem Kammerdiener) schildert. Auf dieses Buch folgte ein rascher Fall und ein völliges Versiegen der schöpferischen Kraft Reuters.

Holtei und Pichler

Als ein schlesischer Dichter muß Karl von Holtei aufgefaßt werden. Er hat in seinem langen Leben unendlich viel geschrieben, Romane, Schauspiele und Possen, aber nur seine Dialektgedichte Schlesische Gedichte 1828 bis 1837 leben von ihm fort. Holtei, Vater Holtei wie er genannt wurde, geboren 1798, gestorben 1880 in Breslau, hat Jahrzehnte lang Deutschland von einem Ende zum andern als Schauspieler, Souffleur, Theaterdirektor, Improvisator, Shakespearevorleser und Schriftsteller durchzogen. Der ruhelose Mann, der Vagabund, wie er sich selbst nannte, hat nur im heimatlichen Wesen Halt gefunden. Seine Schlesischen Gedichte sind ein Spiegel der schlesischen Stammesart: der Leichtlebigkeit, der derben Behaglichkeit, der Treuherzigkeit, des Frohsinns, der Biederkeit, des breiten Humors, der Gefühlsweichheit. Zum ersten Mal in der Neuzeit wird in Holteis Gedichten der schlesische Dialekt verwendet, der später durch G. Hauptmann auch ins Drama gelangen sollte. Die Schlesischen Gedichte enthielten inhaltlich nichts besonderes, es sind Schnurren, Geschichten aus dem Alltag, heitere und ernste Bildchen. Der Pastor, der Handwerker, der treue Diener, das Landvolk sind die realistisch geschilderten Typen.

Schlesische Gedichte 1828 bis 1837, z. B. Der Hypuchunder, De lahme Grethe, Immer noch Kandedate, De neuen Stieweln, An a Hebel, Anne Priese, Derheeme.

Volksstücke mit Gesang: Lenore (sein bestes Stück), Lorbeerbaum und Bettelstab, Der alte Feldherr, Ein Trauerspiel in Berlin, Die Wiener in Berlin, Die Berliner in Wien, Die Wiener in Paris.

Lieder aus den Singspielen: Das Mantellied (Schier dreißig Jahre bist du alt); Kommt a Vogerl geflogen; Fordre niemand mein Schicksal zu hören; Denkst Du daran, mein tapfrer Lagienka; Gott grüß' Dich, Bruder Straubinger.

Romane: Christian Lammfell 1852. Die Vagabunden 1852. Noblesse oblige. Die Eselsfresser.

Selbstbiographie: Vierzig Jahre 1843 ff.

Im ganzen hat Holtei 55 Stücke geschrieben. Sie sind im Wert sehr ungleich. Sein bestes Schauspiel Lenore ist eine Zusammenarbeitung der beiden Bürgerschen Balladen Lenore und Des Pfarrers Tochter von Taubenhain. Das bekannteste Stück Lorbeerbaum und Bettelstab mit der Figur des armen Dichters Heinrich leidet wie so viele Volksstücke unter einem Übermaß von Rührseligkeit. Das Trauerspiel in Berlin ist in doppelter Hinsicht merkwürdig: zum ersten Mal wurde hier der Berliner Dialekt zu tragischen Zwecken im Drama verwendet und

dann wurde in dem Stück die bekannteste Figur des alten Berlin, der Eckensteher Nante geschaffen. Holtei ist in gebührendem Abstand neben Gotthelf, Groth, Fritz Reuter und Otto Ludwig als Vertreter des folgerechten Realismus zu nennen; wenigstens hatte Holtei den Wunsch und den Willen, die Dinge beim rechten Namen zu nennen, „nur zupfte ihn die romantische Kunstanschauung seiner Jugend (Jean Paul) immer wieder am Ohr.“ Holtei war ein künstlerisch veranlagter, aber abenteuernder und unruhvoller Geist. Er war im Leben wie im Dichten der fahrende Schauspieler, der von Leidenschaften umhergetriebene, nach Erfolgen lechzende, eines festen Mittelpunktes entbehrende Komödiant. Er konnte das Theaterspiel nicht entbehren, auch wenn er sich oft darüber lustig machte und oft nur blutenden Herzens Komödie spielte. Am besten vermag man ihn aus seiner Selbstbiographie: Vierzig Jahre kennen zu lernen. Von seinen Erzählungen und Romanen waren die am besten, die das Theater schilderten. Er ließ darin viele Zeitgenossen verhüllt auftreten. Seine Höhe erreichte Holtei in den Romanen: Noblesse oblige und Die Eselsfresser. Stilgefühl, feinerer Sinn für Schönheit und Form mangelte ihm. Holtei darf als Wiedererwecker des deutschen Singspiels und als einer der ersten Schilderer des städtischen Handwerkes und des kleinen Manns Beachtung fordern. Seine Werke waren bunt, aber ohne Innerlichkeit.

Ein Tiroler Dichter ist Adolf Pichler. Pichlers Gedichte sind nicht mundartlich, im Unterschied von Groths Quickborn, Reuters Läuschen un Rimels und Holteis Schlesischen Gedichten. Aber Pichler wollte, ebenso wie Groth, die Kluft zwischen volkstümlichem Wesen und gelehrter Bildung überbrücken. Er vermied, darin wesentlich von Holtei verschieden, das Rührselige; er war einfach, deutschnational, tüchtig und gesund. Pichler ist der Schilderer der Tiroler Berge; von Herzen liebte er seine Heimat, die er kannte wie wenige. Er war ein Mann des freien Waldes und des Gebirges. Er wurde 1819 in Erl bei Kufstein geboren, war später Professor der Mineralogie in Innsbruck und ist dort 1900 gestorben. Pichler ist vor allem Erzähler. Seine Geschichten stellen das Leben seiner kernhaften Landsleute dar; es sind natur- und kulturgeschichtliche Bilder mit einem Anstrich des Lehrhaften. Mit Vorliebe stellte der Dichter die Freiheitskämpfe der Tiroler 1809 dar. Pichler hat erst spät Anerkennung gefunden. Von seinen heimatlichen Dichtungen seien angeführt: Hymnen 1855 (ein Preis der erhabenen Bergwelt seiner Heimat), Aus den Tiroler Bergen 1861, Allerlei Geschichten aus Tirol 1867, Marksteine 1874. Von seinen übrigen Werken fand das Trauerspiel Die Tarquinier 1860 den Beifall Hebbels.

Kurz

Ein schwäbischer Erzähler ist hier gleichfalls zu nennen, Hermann Kurz, der ebenso wie Jeremias Gotthelf noch vor Auerbach auf dem Gebiet der Dorfgeschichte aufgetreten ist. Entschieden wendete sich Kurz gleich den anderen Poeten der dritten Generation von der Tendenzpoesie ab. Die Beziehung auf das Heimatliche, das Schwäbische, war bei Kurz stärker als bei Auerbach. Widrige Lebensschicksale haben leider die Entwicklung seines Talentes gehindert.

Hermann Kurz wurde 1813 in Reutlingen geboren. Erst zehn Jahre vorher war die freie Reichsstadt an Württemberg gekommen. Er entstammte einer alten zünftigen Familie; seine Vorfahren beschrieb er in seinen reichsstädtischen Familiengeschichten, es waren energische,

auch wohl starrköpfige Männer. Die Vorbildung empfing Hermann in der Maulbronner Klosterschule, 1831 trat er in das Tübinger Stift ein, um Theologie zu studieren. Bei Uhland hörte er Vorlesungen, David Friedrich Strauß war sein Lehrer, Friedrich Theodor Vischer Repetent am Stift. Kurz erlebte als Student das Erscheinen des Lebens Jesu und die Verbannung seines Verfassers von Tübingen. Unter den Stiftlern, die damals den Tod Goethes und das Aufkommen der Hegelschen Philosophie mit leidenschaftlicher Teilnahme verfolgt hatten, bildete sich ein Freundschaftsbund, dem auch Kurz angehörte. Eine Schilderung dieser Tafelrunde gab Kurz später in der Skizze: Dem Wirtshaus gegenüber. Bald nachher lernten sich Mörike und Kurz kennen und lieben. Der Einfluß Mörikes zeigte sich in den Jugendgedichten von Kurz. Er war einer der ersten, der die volle Bedeutung von Mörikes Gefühlspoesie erkannte. Später entzweiten sich Mörike und Kurz, doch sie fanden sich später wieder. Kurz war einige Zeit Pfarrvikar, gab aber die Stelle 1836 auf und wandte sich in Stuttgart der schriftstellerischen Laufbahn zu. Das Wagnis war groß. Kurz hatte den Plan zu einem Roman entworfen: Heinrich Roller, der später unter dem Titel Schillers Heimatjahre erschien. Cotta, der damalige Monarch des Buchhandels, interessierte sich erst für das Werk und gab, nachdem er den Plan gebilligt, dem Dichter einen Vorschuß auf ein halbes Jahr. Als das erste Buch geschrieben war, löste der Verleger den Vertrag aus höfischen Bedenken, der Dichter war mittellos und mußte auch noch den halbjährigen Vorschuß abverdienen. Der Roman blieb liegen, eine aufreibende Arbeit ums tägliche Brot begann. Kurz, der schon früher Übersetzungen begonnen hatte, reihte jetzt eine Übersetzung an die andre. Endlich, nach sechs Jahren, erschien der Roman 1843, aber leider bei einem kleinen Verleger, der dem Werk keine Verbreitung geben konnte und den Verfasser außerdem um das Honorar betrog. 1844 übernahm Kurz eine Redaktion; das Jahr 1848 riß ihn vollends in die Politik hinein und brachte ihm Verfolgung und Festungshaft. Nach 1851 kehrte er zur Poesie zurück, doch seine Spannkraft war erschöpft. Gleichwohl beendete er noch einen zweiten Roman: Der Sonnenwirt 1854. Von 1855 bis 1863 kämpfte der Dichter bitterlich mit der Not des Lebens, und endlich mußte er infolge von Nervenleiden seine literarische Tätigkeit im Alter von 46 Jahren ganz aufgeben. Ein freundlicherer Lebensabend brach erst für ihn an, als er 1863 Bibliothekar an der Universität Tübingen wurde. Gemeinsam mit Paul Heyse gab er den deutschen Novellenschatz heraus, und Heyse war es auch, der ihm endlich die gebührende Anerkennung verschaffte. Im Jahr 1873 starb Kurz. Seine Tochter Isolde hat das Leben ihres Vaters beschrieben.

Große kulturgeschichtliche Romane: Schillers Heimatjahre 1843. Der Sonnenwirt 1854.
Novellen: Der Feudalbauer 1837. Eine reichsstädtische Glockengießerfamilie 1837. Der Weihnachtsfund 1855. Die beiden Tubus 1861.
Verschiedenes: Gedichte 1836. Übersetzungen von Byron, Ariost und Gottfried von Straßburg 1844. Jugenderinnerungen. Denk- und Glaubwürdigkeiten.

Die Ausgangspunkte von Hermann Kurz waren Hauff (Lichtenstein, Jud Süß usw.) und Walter Scott. Dazu kam der Einfluß der Heimat. „Nur wo ich geboren bin, da steh' ich auf sicherem Boden.“ „Das Heimatgefühl für sich selbst ist schon eine Quelle der Dichtung.“ Sein erster kulturgeschichtlich-vaterländischer Roman, Schillers Heimatjahre, ist nur unter großen Schwierigkeiten entstanden. Der Titel des Werkes ist aus Buchhändlerrücksichten gewählt, der Roman sollte eigentlich Heinrich Roller heißen. Der Roman gibt eine farbige Schilderung der württembergischen Herzogszeit von 1780 bis 1790. Nirgends sind die Zustände in Württemberg unter Herzog Karl Eugen so lebendig und wahr dargestellt worden wie hier. Schiller erscheint darin nur als eine Episodenfigur neben anderen Episodenfiguren; die Hauptgestalt ist ein junger Theolog Heinrich Roller, der nicht weit davon entfernt ist, eine Anstellung als Pfarrer und die Hand seiner Geliebten zu erringen. Da reißt ihn der allgewaltige Herzog aus seiner Laufbahn, Roller muß sich im Leben umtun, ehe er sein Lebensziel erreicht. Die

Charakteristik Kollers erregt leider kein selbständiges Interesse; bei genauerer Betrachtung zerfällt das Buch in einzelne Teile. Voll erlebt und bedeutend waren die Zustandsschilderungen aus dem Leben von Bürgertum, Beamtentum, Hof und Adel. Die am sorgfältigsten ausgeführte Figur ist Herzog Karl. Im romantischen Zeitgeschmack sind die Räuberszenen gemalt, die zwar auch realistisches Leben enthalten, aber in künstlich poetischer Beleuchtung erscheinen.

Bedeutend folgerechter im Stil des Realismus war der zweite kulturgeschichtliche Roman von Hermann Kurz Der Sonnenwirt. Kurz zeigte sich in diesem ländlichen Kulturbild Auerbach entschieden überlegen und rückte an die Seite des Verfassers der Heiterethei und Zwischen Himmel und Erde. Die Darstellung des Lebens der kleinen Acker- und Gewerbetreibenden, der Gastwirte, Müller, Militärs, Amtleute, Zigeuner und Räuber ums Jahr 1750 im Lande Württemberg ergab ein vollständiges, unerbittlich wahres Charaktergemälde. Die Hauptgestalt des Romans, Friedrich Schwan, der Sohn des Sonnenwirts in Ebersbach, ist der Verbrecher aus verlorner Ehre, der schon aus Schillers Erzählung 1786 bekannt ist. Das Tatsächliche war in Schillers straffer, künstlerischer Darstellung schon erschöpft. Schwan setzt seinen nicht unedlen, aber ungezügelten Willen der vernunftwidrigen Gesellschaftsordnung entgegen, unter der er leben muß. Er erliegt der bestehenden Übermacht, wird durch eigene Haltlosigkeit und die Bosheit anderer ähnlich wie Kleists Michael Kohlhaas zum Verbrechen getrieben und endet schließlich auf dem Hochgericht. Charakteristik und Zeitschilderung sind vortrefflich. Von den Novellen ist die Erzählung: Die beiden Tubus zu rühmen; es ist die Geschichte von zwei württembergischen Landpfarrern, die ihre freie Zeit damit ausfüllen, mit dem Tubus (Fernglas) die Gegend abzusuchen, und die sich dabei kennen und lieben lernen, bis sie durch die persönliche Bekanntschaft wieder auseinander getrieben werden.

Raabe

Der jüngste der selbständigen Dichter dieser Generation, Wilhelm Raabe, tritt als Künstler zwar hinter Keller zurück, aber er kommt ihm an Humor gleich und übertrifft ihn wenigstens an Behaglichkeit.

Mit wenig Worten ist der Lebensgang des Dichters erzählt. Als Sohn eines Beamten 1831 in Eschershausen in Braunschweig geboren, besuchte Wilhelm die Schulen in Holzminden und Wolfenbüttel, wurde dann Buchhändler in Magdeburg, gab aber diesen Beruf bald auf, trieb in Berlin 1854 literarische und philosophische Studien, trat anfangs unter dem Namen Jakob Corvinus auf, heiratete eine Verwandte und lebte von 1862 bis 1870 in Stuttgart. Von dort kehrte er im Kriegsjahr nach Braunschweig zurück, wo er, von einem kleinen Freundeskreis umgeben, mit seiner Familie ein still bescheidenes Leben, fern von allem Weltlärm, führte. Nur Raabes erstes Buch Die Chronik der Sperlingsgasse errang einen größeren Erfolg, sodann der Hungerpastor, sonst keins. Auch nur wenige Kenner, darunter aber ein Mann wie Hebbel, begleiteten Raabes Schaffen mit der Liebe, die gerade dieser Dichter verdient. Erst nach 1890 stieg Raabes Beliebtheit. An seinem 75. Geburtstag huldigte ihm die literarische Welt Deutschlands.

Größere Erzählungen modernen Inhalts: Die Chronik der Sperlingsgasse 1857. Die Leute aus dem Walde 1863. Der Hungerpastor 1864. Abu Telfan 1867. Der Schüdderump 1869. Alte Nester 1879.

Größere Erzählungen geschichtlichen Inhalts: Der heilige Born 1861. Unseres Herrgotts Kanzlei 1862. Das Odfeld 1888.

Kleinere ernste Erzählungen: Die alte Universität. Hollunderblüte. Frau Salome. Unruhige Gäste. Im alten Eisen. Zum wilden Mann. Die Akten des Vogelsangs.

Kleinere heitere Erzählungen: Die Gänse von Bützow. Der Dräumling. Christoph Pechlin. Horacker. Wunnigel. Das Horn von Wanza. Stopfkuchen.

Kleinere geschichtliche Erzählungen: Ein Geheimnis. Die schwarze Galere. Das letzte Recht. Der Marsch nach Hause. Des Reiches Krone.

Raabe gibt das Kleinste, das den Alltag bewegt, scharf wieder, als wäre er ganz nüchterner Prosaiker; zugleich aber und in Widerspruch dazu ist er fantasievoll, drängt seine Persönlichkeit in die Handlung hinein und achtet alle äußere Wahrscheinlichkeit der Handlung gering. Romantiker ist Raabe nur in den Äußerlichkeiten seines Stils, in dem sonderbaren Aufputz seiner Sprache, und in seiner starken Symbolik. Solche Sinnbilder sind die Schusterkugel im Hungerpastor, die Mühle in Abu Telfan, der Pestwagen im Schüdderump, das Horn im Horn von Wanza. Dagegen ist Raabe Realist in der Darstellung seiner Personen, deren Denken und Empfinden er aus der Beobachtung der Wirklichkeit schöpft, besonders bei Leuten der kleinbürgerlichen Klasse; Realist ist er auch in der Schilderung der Schauplätze seiner Geschichten, die er mit Vorliebe in seine Heimat, in das mittlere Wesergebiet, in den Harz, den Solling und den Thüringer Wald verlegt. Raabe ist somit, gleich Keller und Storm, ein im Heimatboden wurzelständiges Talent.

Das erste Werk Raabes, Die Chronik der Sperlingsgasse, erzählt von einem verborgenen Winkel in der Großstadt (der Spreegasse in Berlin, wo Raabe wohnte). Dort in den Häusern Nr. 7, 11 und 12 wohnen zahlreiche Personen der Handlung. Der Erzähler ist ein alter Mann, Johannes Wachholder, die Chronik beginnt am 15. November 1854. Es wird uns ein feines, intimes, reifes Bild von Stadt und Land, von Staat und Volk entrollt. Die Geschichte spielt bald in Berlin, bald im idyllischen Ulfelden, bald in Wald und Feld. Das ganze Menschenleben zieht im Werden und Vergehen der Geschlechter von der Kindheit, der Schulzeit, der Liebe, der Arbeit, der Freude bis zur Trauer um die Toten an uns vorüber. Wir blicken von der stillen Sperlingsgasse in die Vergangenheit, in die Befreiungskriege und in die Gegenwart (Belagerung von Sebastopol). Wir sehen Vertreter aller Stände vor uns. Darunter wunderliche Käuze. Da haben wir Vertreter des sinkenden Adelsgeschlechtes, den Grafen von Seeburg, des höher hinaus wollenden mittleren Bürgerstandes, die Geheime Oberfinanzsekretärin Trampel, Vertreter des Gelehrten- und Künstlerstandes: Wachholder, Wimmer, Strobel, Frey, des Lehrerstandes: Roder, des Kleinbürgertums: die Madame Pimpernell, die Ballettänzerin usw. Die Schicksale dieser und anderer Gestalten sind miteinander verschlungen.

Des Reiches Krone spielt im 15. Jahrhundert zur Hussitenzeit. Der Junker Michel Groland in Nürnberg ist der Jungfrau Mechtilde Grossin zugetan. Auf ihr Geheiß zieht Michel Groland mit aus, die Kleinodien des Deutschen Reiches, das höchste Heiligtum der Nation, vor den Hussiten zu schützen. Er hilft die Krone retten, wird aber vom Aussatz ergriffen und fürchterlich entstellt. Er kehrt unerkannt nach Nürnberg zurück, um im Hause der Sondersiechen Zuflucht zu suchen. Zwei Jahre hat Mechtilde auf ihn gewartet; er will sein Elend allein tragen. Aber bei einem Fest erkennt Mechtilde den früheren Geliebten, ihre Treue zeigt sich in vollem Glanze, sie entsagt der Welt und wird der Sondersiechen Mutter. Nicht die goldene Krone, sondern Liebe und Treue sind des deutschen Volkes höchste Krone.

Unseres Herrgotts Kanzlei hieß die Stadt Magdeburg in alter Zeit, weil sie um 1550 die feste Zuflucht der Gedankenfreiheit und der reinen lutherischen Lehre war. Die Erzählung ist eine Verklärung des Protestantismus und des kraftvollen deutschen Bürgertums der Reformationszeit.

Die Leute aus dem Walde, ihre Sterne, Wege und Schicksale, sind dasjenige Werk Raabes, das die Weltanschauung des Dichters am unmittelbarsten erkennen läßt. Es treten darin die drei Alten aus dem Winzelwalde auf, der Polizeischreiber Fiebiger, der Sternseher Ulex und das Fräulein von Poppen, und die drei Jungen: Fritz Wolf, Robert Wolf und Eva Dornblüth. „Gib acht auf die Gassen", rät der Polizeischreiber Fiebiger seinem Schützling, dem verwahrlosten Robert Wolf, den er im Gewirr der Großstadt aufgreift, und den er zu edlem Menschentum heranbilden will. Bei diesem Erzieherwerk hilft ihm sein Freund, der Sternseher Ulex auf dem Nicolaiturm, der die Mahnung hinzufügt „Blick' auf zu den Sternen", d. h. lerne die ewigen idealen Kräfte in das Leben hineintragen. Realismus, Weltkenntnis, Humor sind die Gaben des Menschen der „Gasse"; Liebe, Freundschaft, Glaube, Geduld, Barmherzigkeit, Mut, Demut, Ehre sind die „Sterne" des sittlichen Menschen. So wird das Herz Roberts mit hohen Gedanken erfüllt, so besteht er alle Stürme und indem er auf die Gassen achtet und zu den Sternen aufschaut, erringt er das Glück des Lebens und der Liebe. Und da, wo die Sterne nicht ausreichen, um zum Ziele zu führen, geben sie doch die Kraft, das Leid zu tragen.

Der Hungerpastor erzählt die Lebensgeschichte von zwei Jünglingen bis zur Mannesreife. Zwei grundverschiedene Arten von „Hunger" treten uns entgegen: der Hunger nach Liebe, Arbeit und wahrer Herzensbildung, also nach dem Idealen, und der Hunger nach Reichtum, Macht, Genuß, kurz nach dem Materiellen. Hans Unwirrsch ist der Sohn eines Schuhmachers, der vor seiner gläsernen Kugel über das Menschendasein sinnt, der Mensch mit der Sehnsucht nach dem Unendlichen; dieser Hunger treibt ihn von der Mutter fort zum Studium und geleitet ihn endlich zur Hungerpfarre in Grunzenow an der Ostsee, wo er aber gleichwohl an der Seite seines Fränzchens ein Glück findet, bedingt durch Arbeit und Liebe. Ein durchaus anderer Hunger treibt seinen Schulgenossen, Moses Freudenstein, der nicht nach der Bildung strebt, die das Herz veredelt, sondern nach dem Wissen als einem Mittel zu Geld, Macht und Genuß. Moses Freudenstein wird durch gemeine Selbstsucht ein Schurke, der ein scheinbar glänzendes, aber freudloses Ziel erreicht, und sein und anderer Lebensglück zerstört. So baut der Hunger nach dem Idealen das Glück, aber der Hunger nach dem Materiellen führt den Menschen zum Abgrund. Hans Unwirrsch soll seine Waffen, die er im Lebenskampf geführt, weiter geben.

Der Schüdderump führt mehr als die anderen Erzählungen Raabes in die Kreise der tiefsten Armut. Der Schüdderump ist ursprünglich der Pestkarren, der die Leichen in die Grube schüttet. Unter dem Bilde der Schüdderump stellt der Dichter den Tod dar. Der schwarze Totenwagen rollt an uns allen vorbei, damit die Hoffnung, die Sehnsucht, die Liebe, die Träume der Menschen hineingeworfen werden und die Last in die große, kalte Grube hinabrutscht.

Horacker heißt ein jugendlicher Tunichtgut. Er ist in den Wald geflohen und die Leute erzählen sich von ihm die furchtbarsten Räubergeschichten. Der alte Pastor im Dorfe Gansenwinkel, Christian Winkler, der alte Konrektor Eckerbusch und der Zeichenlehrer Windwebel fangen den „Räuber" auf gütliche Art und der Konrektor dämmt den Zorn der Leute durch die Art, wie er die Geschichte des Horackers erzählt.

Raabe ist fast ausschließlich Prosaerzähler, nur selten fügt er Gedichte in die Erzählungen ein. Einer unserer tiefsten Dichter, verbindet er Reichtum an Gedanken mit der Reinheit der Gesinnung und dem Adel eines warmfühlenden Herzens. Raabe ist wie Keller der Dichter des Individualismus, ein Dichter ohne alle herkömmliche Schablone, der doch wieder allgemein menschlich wirkt und bei dem jedes Werk den Stempel der Urheberschaft unverkennbar trägt. Diese Eigenart der Raabeschen Dichtungen ist ungewollt; sie stammt aus einer tiefen, reichen Innerlichkeit, einer ernsten und bedeutenden Lebensauffassung und einer echten Menschlichkeit. Wohl betont er stark das Erdenleid in seinen Dichtungen, be-

sonders in der Romantrilogie aus den sechziger Jahren, deren einzelne Teile: Hungerpastor, Abu Telfan und Schüdderump zwar nicht dem Stoff, wohl aber der Idee nach zusammen gehören; aber selbst in diesen seinen düstersten Schöpfungen ist Raabe kein Pessimist. In allen seinen Werken klingt die schöne Losung der Leute aus dem Walde wider: „Gib acht auf die Gassen, aber blick' auf zu den Sternen!" Das hervorstechendste Merkmal von Raabes Poesie ist die unendliche Liebe, mit der er an allen Personen, Städten, Landschaften und Gegenständen hängt, die in seinen Werken vorkommen. Diese Liebe geht auch auf die Leser seiner Schriften über. Man ist wie umhüllt von Liebe und Subjektivität. Darin ruht seine Wirkung als Humorist. Raabe war der größte Humorist seiner Generation. Allzu oft hat man ihn als Jünger Jean Pauls bezeichnet. Wohl hat dieser Poet stark auf Raabe gewirkt. Aber von Jean Paul unterscheidet sich Raabe durch die Weltanschauung. Jean Paul ist der Dichter der aufs höchste gespannten Empfindsamkeit, die alle Gestalten bloß mit den Zehen die Erde berühren läßt; Raabe ist Realist, dem es um das Leben und die Wirklichkeit ernst ist. Jean Paul ist ohne alle künstlerische Form, Raabe ist form- und maßvoller. Diejenigen Dichter, die Raabe in seinem Realismus bestärkt haben, sind Goethe und Dickens.

Eine Entwicklung Raabes, obschon man sie geleugnet hat, ist nicht zu verkennen. Die erste Periode reicht von 1854 bis 1870. Das erste Werk Die Chronik der Sperlingsgasse ist keineswegs, wie man oft meint, Raabes bestes Buch; es fehlt ihm die Freiheit der Darstellung, die Gedankenfülle späterer Dichtungen. Die Werke der ersten Periode sind meist historischen Inhalts. Die Personen dieser Romane haben etwas Tatloses, Weltflüchtiges (Hans Unwirrsch, Leonhard Hagenbücher), während die Erzählungen der zweiten Periode uns energischere Charaktere vorführen. Die Dichtungen der ersten Periode stehen verhältnismäßig auch am meisten unter Jean Pauls Einfluß. Mittelbar und unmittelbar zeigt sich an ihnen ferner der Einfluß Schopenhauers.

In der zweiten Periode nach 1870 ringt sich Raabe von Schopenhauer los; er entwächst dem Einfluß Jean Pauls, wird gedankenreicher, allerdings auch vielfach weitschweifiger und absonderlicher.

Den Dichter alter Nester und sonderbarer Käuze hat man Raabe manchmal genannt, doch trifft diese Bezeichnung nicht ganz zu. In einzelnen Erzählungen führt er uns auch in die Großstadt, nach Berlin (Chronik der Sperlingsgasse, Die Leute aus dem Walde), lange vor den Stürmern und Drängern ums Jahr 1884. Mit Vorliebe verlegt Raabe allerdings die Handlungen in alte verfallene Städtchen, in Dörfer, in stille behagliche Gegenden. Auf Schilderungen legt Raabe das größte Gewicht, er malt die alten Nester so anschaulich, daß sie einem lieb und vertraut werden, ohne daß die Schilderung dabei Selbstzweck wird; Raabe versteht die Örtlichkeit stets aufs innigste mit dem Fühlen und Wesen der Personen zu verweben. Raabe ist der Poet des vielgeschmähten Philistertums. Er besitzt wie Jean Paul, Dickens und Stifter Liebe für die Bedrückten, Mitgefühl für die geistig und leiblich Armen, Verständnis für ihre stille schweigende Größe, aber ohne alle Sentimentalität (Unterschied von Jean Paul) und ohne alle soziale Tendenz (Unterschied von späteren Naturalisten). Raabe kannte die kleinen Leute genau und schilderte sie köstlich: Philister und arme Idealisten, Sonderlinge, verkommene Existenzen, altmodische, weltfremde Leute, komische Käuze aller Art. Solche

Männer und Frauen kommen fast in allen Raabeschen Erzählungen vor (der Vetter Wassertreter in Abu Telfan, der Konrektor in Horacker, Wunnigel, Pechlin oder Base Schlotterbrick im Hungerpastor, die Tante Kennesiealle im Kloster Lugau. Wie bei allen Humoristen (Cervantes, Sterne, Jean Paul, Dickens) ist auch bei Raabe die Schilderung nur bei einer gewissen Breite wirksam. Dabei aber blickt Raabe stets aus dem Engen ins Weite, und in seinen musterhaft charakterisierten Spießbürgern und Sonderlingen führt er uns in die Geheimnisse menschlichen Seelenlebens ein. Von Malern erinnert vor allem Spitzweg an ihn. Raabe ist der Spitzweg unter den Dichtern, doch geht Raabe mehr aus dem Engen ins Weite als Spitzweg.

Leser, die in erster Linie Unterhaltung suchen und sonst nichts, werden bei Raabe kein Genüge finden. Er hat zahlreiche Werke geschrieben; wie nicht zu verwundern ist, sind sie an Wert ungleich. Gegen Raabes Fehler darf niemand blind sein. Dem Stoff tut er durch seine Neigung zum Seltsamen oft Zwang an; die Darstellung ist oft weitschweifig und verschnörkelt. Der Dichter liebt es, nach alter Humoristenart die objektive Erzählung bisweilen abzubrechen und den Leser in eigner Person und Sache anzureden, um über Weltlauf und Schicksal seine Meinung kundzutun. Diese Betrachtungen sollen die Handlung erhellen, sie sind oft sehr tief, aber sie gefährden ebenso oft die Wirkung und schädigen die künstlerische Form. Nur wenige Erzählungen des Dichters sind frei von Abschweifungen (Das letzte Recht, Die alte Universität). Man hat Raabes Darstellungsart ermüdend, seine Kompositionen verworren, seinen Stil maniriert genannt. Der Stil und die Komposition Raabes sind höchst persönlich, doch nicht maniriert. Aber unleugbar steht Raabe in allem Künstlerischen unter Keller.

Raabe ist endlich auch ein warmer, starker Patriot. „Vergesse ich dein, Deutschland, großes Vaterland, so werde ich meiner Rechten vergessen." Gern versenkt er sich in die deutsche Vergangenheit. Nirgends aber ist ihm die geschichtliche Treue die Hauptsache, sondern das Menschenleben selbst, wie es unter dem Einfluß des Weltgeschicks sich gestaltet. In der Gegenwart weiß Raabe ebenso gut Bescheid, mag er auch dem Lärm des Tages abgeneigt sein. Er faßt die politischen Kämpfe seiner Zeit ins Auge, er straft die Laster der Zeit, er schildert das menschliche Elend, aber er tut es im Gegensatz zu späteren Dichtern ohne politische Parteilichkeit, ohne Anklage. Er bildet das Leben nicht nach, sondern er bildet es um.

Abhängige Talente

Schack Lingg Gregorovius Grosse Leuthold Riehl Hertz Dahn

Mit Ideen erfüllt zu sein, die der Gestaltung würdig sind; mit erlesener Bildung feinsten Kunstgeschmack zu vereinigen; das edelste Wollen in sich zu fühlen, aber das Heimweh nach dem Idealen nicht stillen zu können, — das ist ein tragisches Los, das viele Poeten der Zeit betroffen hat. Die Ausläufer einer Generation sind gewöhnlich Meister im Anempfinden, in der Aufnahme von Anregungen, die sie von überall und aus allen Zeitaltern empfangen haben. Sie sind in der Lyrik und Epik abhängig vom Altertum, von den Orientalen, den

Romantikern, von Hölderlin, Platen, Freiligrath, Lord Byron und Heine; im Drama von Aristophanes, den Spaniern, von Shakespeare, von Goethe und Schiller. Die Ausläufer und Epigonen einer Generation sind feine Bildungs- und Kulturpoeten, aber sie sind doch nur Dichter aus zweiter Hand. Wer ihnen die Bildung nähme, raubte ihnen das Beste ihrer Dichtung. Einzelne verfügen äußerlich über eine größere Zahl von Stoffen und Formen als selbst das Genie oder das führende Talent, aber in keinen Stoff ergießt sich ihr Inneres. Epigonen bringen weder reine Epik noch reine Lyrik noch reine Dramatik zustande. Da die Epigonendichtungen aus einer Idee, nicht aus einer Anschauung entsprungen sind, so fehlt ihnen alles Ursprüngliche und Bezwingende. Andere Merkmale der Epigonenkunst sind: Zusammenheften von verschiedenen Schönheiten, die ganz verschiedenen Zeiten oder Dichtern entstammen, Experimente mit fremdländischen Formen, Unvolkstümlichkeit, Neigung zur Reflexion, zur Geschichte und besonders zum Rednerischen, sanfte Sentimentalität, ermüdende Glätte der Technik, Vorliebe für die südliche Landschaft. Epigonen sind meist humorlose Idealisten von pathetischer Richtung. Eigentümlich ist ihnen auch, daß sie Stoffe suchen, die eigentlich ihrer Natur sehr fern liegen müßten, wie Catilina, Heliodor, Timandra, Demetrius, Gracchus, Nero, Tiberius, Brunhilde, die Hohenstaufen, Ines de Castro und andere.

Ein solcher vornehmer Epigone, ein Dichter des Nachdenkens, des köstlichen Nachempfindens, war Graf Schack. Hoher Kunstverstand, aber kein selbstschöpferischer Zug war ihm eigen.

Der 1815 in Brüsewitz geborene mecklenburgische Edelmann Adolf Friedrich von Schack unternahm weite Reisen nach Italien, ins Morgenland, nach Spanien, überall Eindrücke von Natur und Kunst sammelnd. Da ihm der diplomatische Dienst, dem er einige Zeit angehörte, Muße genug zu den ernstesten Studien ließ, so eignete sich Schack eine so umfassende Bildung an, wie sie unter seinen Standesgenossen die wenigsten besaßen. 1855 übersiedelte er nach München, wo er mit Geibel, Hertz und Bodenstedt befreundet war. 1876 erhielt er von Kaiser Wilhelm dem Ersten den Grafentitel, 1894 starb er erblindet in Rom. In seiner Gemäldegalerie, die er in München in einem schönen Palast aufgestellt hatte, vereinigte Schack herrliche Werke von Genelli, Schwind, Spitzweg, Feuerbach, Böcklin, Lenbach, die er zum Teil als junge Künstler durch größere Aufträge beschäftigt und damit unterstützt hatte. In seinem Testament vermachte Schack die Galerie Kaiser Wilhelm dem Zweiten.

Ernste epische Dichtungen: Nächte des Orients oder Die Weltalter 1874. Die Plejaden 1881.
Gedichte 1866. Weihgesänge 1878.
Dramen: Die Pisaner 1872. Timandra 1880.
Übersetzungen: Spanisches Theater 1845. Romanzero der Spanier (mit E. Geibel) 1860. Heldensagen des Firdusi 1863.
Gelehrte Werke: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien 1845. Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien 1865. Geschichte der Normannen in Sizilien 1865.
Lebensgeschichtliches: Ein halbes Jahrhundert, Erinnerungen und Aufzeichnungen 1888. Meine Gemäldesammlung 1882.

Schacks bestes Werk sind die Nächte des Orients, ein episch-lehrhaftes Gemälde der vergangenen Geschichtsperioden der Menschheit. Versöhnter Weltschmerz erklingt als Grundgedanke des Werkes.

Zur Zeit des vatikanischen Konzils 1870 begibt sich der Dichter europamüde nach dem Orient. Ein alter Magier gibt ihm einen Trank, der ihn im Traum in

ferne Zeiten versetzt. Als der Dichter vom Traum erwacht, zieht der Magier mit ihm durch alle Länder Asiens. In dieser Weise durchlebt der Dichter die frühe Vorzeit, das arische Heldentum, das Zeitalter des Perikles, die Weltentsagung indischer Priester, Christentum, Mittelalter, Renaissance und Revolution. Endlich kehrt der Dichter wieder nach Europa zurück. Hier ist inzwischen das Deutsche Reich entstanden. Mit einer Verherrlichung Deutschlands und einer Vision der Zukunft schließt das geradezu als Muster einer akademischen Dichtung dastehende Werk.

Die andre epische Dichtung Schacks Die Plejaden ist zwar weniger lehrhaft, also reiner in der erzählenden Form, aber auch schwächer und eintöniger. Die Dichtung Schacks besitzt wenig rein Lyrisches, sie ist entweder rednerisch oder malerisch, das Liedmäßige fehlt ganz. Im Drama ist Schack ohne jede Bedeutung; hervorragend sind seine Übersetzungen, wertvoll seine gelehrten Werke.

Beschränkter in seinen Stoffen und Formen, dafür aber charakteristischer und gedrungener war der ebenfalls in München heimische Lingg. Auch Lingg war Kulturpoet, auch seine Poesie war weltgeschichtlich gefärbt und unvolkstümlich, aber er war nicht so ehrgeizig wie Schack, in allen Dichtformen zu glänzen; er war lebhafter in der Farbe, knapper in der Form, markiger im Aufbau und realistischer in der Darstellung.

Hermann Lingg wurde 1820 in Lindau am Bodensee geboren. Er studierte Medizin und wurde bayrischer Militärarzt. 1851 gab er infolge von Kränklichkeit diese Stellung auf und ließ sich in München nieder. Seine Verhältnisse nahmen eine sehr ungünstige Wendung, er wurde krank, die Sorge kehrte bei ihm ein und er lebte in völliger Vereinsamung, nur in der Poesie Trost findend. Geibel erkannte die große Anlage Linggs und führte den Dichter in das Schrifttum ein. König Max von Bayern wollte zunächst nichts von Lingg wissen, doch gab er ihm auf Geibels inständiges Mahnen einen Ehrengehalt. Fortan lebte Lingg in München, seinem poetischen Schaffen bis ins höchste Greisenalter treu. Er starb 1905.

Gedichte Erster Band 1853, Zweiter Band 1868, Dritter Band 1870. Schlußsteine 1878. Jahresringe 1890. Die Völkerwanderung, epische Dichtung in drei Büchern 1866 bis 1868. Dramen, z. B. Der Doge Candiano; Die Bregenzer Klause. Byzantinische Novellen 1881. Einzelne historische Balladen daraus sind: Der schwarze Tod (Erzittre, Welt, ich bin die Pest), Attilas Schwert, Kain, Niobe, Trasimen, Gelimer, Lepanto. Auch in den Jahresringen führte Lingg berühmte Städte, Burgen und Paläste vor, z. B. Memphis, Theben, Troja, Athen, Korinth, Rom, Jerusalem. — Eine Auswahl der Gedichte besorgte Heyse.

Lebensgeschichtliches: Meine Lebensreise 1899.

Kulturgeschichtliche Stoffe hatte in der Lyrik zuerst Heine behandelt. Sowohl der Romanzero wie die letzten Gedichte Heines zeigten derartige Stoffe teils in satirischer, teils in pathetischer Färbung. Nicht bloß die Balladen, auch das Hauptwerk Linggs ging von diesen Heineschen Gedichten aus. Das große, in Stanzen geschriebene geschichtliche Epos Die Völkerwanderung, besteht aus 25 Gesängen. Es werden Ereignisse erzählt, die abwechselnd in Rom, Konstantinopel, Germanien, Gallien, Spanien, Afrika und Asien spielen und sich zeitlich fast über zwei Jahrhunderte erstrecken. Schon aus diesen Angaben geht hervor, daß weder ein einziger Held im Mittelpunkt stehen noch eine geschlossene Handlung durchgeführt werden kann. Der Stil ist der einer gewaltigen gereimten Chronik, wuchtig, aber ermüdend. Kriegszüge und Schlachten werden mit einem Pathos von altertümlichem Anflug beschrieben. Bei der Fülle der Tatsachen fehlt es an Wiederholungen nicht. Der Vorzug des Epos liegt in glänzenden Einzelschilderungen (Schlacht auf den katalaunischen Feldern, Untergang der Vandalenflotte, Auswanderung der Götter, Alboin und Rosamunde u. a.). Hier ist das

Gebiet, wo sich Lingg sowohl Schack wie andern Kunstpoeten überlegen zeigt. In Lingg brannte eine düstre Fantasie, er hatte Vorliebe für große Gestalten und für gewaltige Ereignisse. Er glich einem Freskomaler, der riesige Wände bedarf, um Bilder zu malen. Linggs Poesie ist nicht ohne Größe, aber diese liegt doch mehr im Stoff als im Poetischen, mehr in den geschilderten Helden, Völkern und Zeitabschnitten als in dem, was die Kunst des Dichters und die Persönlichkeit desselben aus ihnen gemacht haben. Denn wir sind in der modernen Zeit soweit, uns mit Hilfe der Wissenschaft nach Belieben in jede Zeit versetzen zu können. Wollten wir dem Dichter diese Fantasie und diese genaue Widerspiegelung vergangener Zeiten zu gute rechnen, so würden wir zu einer grenzenlosen Überschätzung geschichtlicher Epen und Romane kommen. Das eigentliche Maß von solchen historisch-philosophischen Dichtern findet sich in denjenigen Stellen, wo das geschichtliche Kostüm fehlt und das Poetische, das Menschliche allein zutage tritt. Da zeigt es sich, daß Lingg trotz der großen Form seiner Poesie doch nur ein Ausläufer ist; seine gesamte Lyrik, die nicht historisch ist, bleibt schwach; es ist ererbte, nicht geborene Größe, die ihn schmückt.

Könnte man bei Lingg noch daran zweifeln, so würde das bei Gregorovius (geboren 1821 in Ostpreußen, seit 1852 in Italien, später in München lebend, gestorben 1891) unmöglich sein. Gregorovius schrieb das kleine Epos Euphorion 1858. Es spielt zur Zeit des Untergangs von Pompeji und Herkulanum. Es ist ein rein akademisches Werk im Entwurf und in der Form. Weiter verfaßte Gregorovius die Tragödie Der Tod des Tiberius 1851. Die drei historischen Hauptwerke von Ferdinand Gregorovius sind: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter 1859 bis 1872, die Lebensgeschichte der Lukrezia Borgia 1874 und die Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter 1889. Poesievolle Reisebücher sind: Wanderjahre in Italien 1857 bis 1877 und Korsika. In allen Büchern von Gregorovius findet man gediegenste Wissenschaft, die sich mit der Poesie verschwistert hat.

Auf vielen Gebieten hat sich ein anderer, ebenfalls in München lange Zeit heimischer Poet, Julius Grosse, versucht. Wie Paul Heyse hat auch Grosse die schönsten Erfolge als Novellist erzielt. Als solcher wählte er mit Vorliebe tragisch erschütternde, mit seltsamen Problemen verquickte Stoffe. Grosse besaß Fantasie und Erfindung, aber die rechte Eigenart fehlte; seine Produktion war zu schnell und zu groß.

Julius Grosse wurde 1828 in Erfurt geboren. Er fühlte sich anfangs zum Maler berufen und besuchte die Akademie in München. Seine Entwicklung war ziemlich unstet. Er arbeitete als Geometer, wollte Baumeister werden, studierte dann aber in Halle und München. Schon in Halle erwachte in ihm die Neigung zur Poesie, in München widmete sich Grosse 1852 ganz der literarischen Tätigkeit, im Umgang mit Geibel, Heyse u. a. Außerstande, sich als Dichter durchzusetzen, wurde Grosse Redakteur. Bis 1869 war er Journalist, 1870 wurde er zum Generalsekretär der Schillerstiftung berufen, in ein Amt, das vor ihm Gutzkow und Dingelstedt innegehabt hatten, und lebte als solcher in Weimar, Dresden, München und endlich dauernd in Weimar. Grosse starb 1902, auf einer Fahrt nach Italien begriffen.

Drama: Tiberius.
Verserzählungen: Das Mädchen von Capri. Der graue Zelter. Die Gundl vom Königssee.
Epos: Das Volkramslied.
Novellen und Romane: Maria Mancini.

Lyrik: Auswahl der Gedichte 1882.
Lebensgeschichtliches: Ursachen und Wirkungen, Lebenserinnerungen 1896.

Am besten gelangen ihm stimmungsvolle und sehnsüchtige Lieder, z. B. Pagenlieder, Mädchenlieder, Waldfrühlingstraum. Im Drama (z. B. im Tiberius) hat Grosse seine zarte Kraft überspannt. In ihm selbst lebte kein Hauch von einem Tiberius. Schöne Bilder und edle Worte, malerische Gruppen können nicht darüber wegtäuschen, daß es dem Verfasser an Leidenschaft und Männlichkeit fehlte. Weit mehr glückten ihm Balladen, Zeitgedichte und Verserzählungen. Novellen und Romane produzierte er bei seiner leichten Fabulierungsgabe in übergroßer Zahl zum Schaden ihrer Ausreifung. In dem bedeutendsten seiner Epen, dem Volkramslied, will Grosse die Umwälzungen dichterisch schildern, die sich in Deutschland seit 1848 unter Bismarck abspielten, ohne den gewaltigen Stoff voll beherrschen zu können. Es zeigte sich ein Widerspruch zwischen Wollen und Können. Grosse hat sein schönes Talent oft durch Überspannen zum Scheitern gebracht.

Der mit ungestüm brausender Fantasie begabte, auf vielen selbstverschuldeten Irrwegen des Lebens sich verzehrende Schweizer Heinrich Leuthold aus Wetzikon 1827 bis 1879 war im Münchener Dichterkreise seit 1857 heimisch. Leuthold hegte insbesondere für Geibel und Heyse Sympathie, von denen ihn der erstere in dem Münchener Dichterbuch 1862 in die Literatur einführte. Herwegh und Lenau haben Leuthold beeinflußt. Mit Geibel veröffentlichte er die Fünf Bücher französischer Lyrik, die Mehrzahl der darin befindlichen Übersetzungen gehörte Leuthold, Geibel nahm nur die Sichtung und Feilung vor. Erst spät erschienen, von seinem Landsmann Gottfr. Keller herausgegeben, Leutholds Gedichte 1878. Sie enthalten: Lyrische Gedichte, Penthesilea, Hannibal, Übertragungen. Leutholds dämonisches Wesen, seine bald sich steigernde Schwermut paßten nicht in den Münchener Kreis; auch deuteten sie sein tragisches Ende schon lange vorher an. In der Formgewandtheit suchte Leuthold seinesgleichen. Er war ein poetischer Feinschleifer, aber Zerfahrenheit, Unbeständigkeit und Leidenschaften trübten Leutholds Lebensgang wie seine Poesie. Ein seiner würdiges Amt vermochte er nicht zu erringen. Keller sagt über die Leutholdschen Gedichte: „Das Buch hat nicht nur ein Schicksal, sondern stellt ein Schicksal dar." Leutholds Seelenleiden führte endlich zum Wahnsinn. Er starb in der Schweizer Irrenanstalt Burghölzli 1879.

Der Poesie hat Leuthold alles geopfert. Zu nennen sind als seine bedeutendsten Werke die erzählenden Gedichtfolgen Hannibal und Penthesilea. Von lyrischen Gedichten: In der Fremde, Trinklied eines fahrenden Landsknechts, Venetia, Gaselen, Die Kapelle am Strande. Leutholds Poesie ist fast durchgängig lyrisch mit einer starken Hinneigung zu farbigen Gemälden und plastischen Szenen, die, ähnlich wie bei Lingg, fremdartigen Kulturen entnommen sind. Mit Lingg teilt Leuthold auch die große Gabe des Nachbildens, aber Leuthold ist weit leidenschaftlicher und ohne die Schwere und den oft pedantischen Ernst Linggs. Nicht selten schwelgt Leuthold geradezu in schönen Formen und schönen sprachlichen Klängen; seine Poesie will berauschen, sie atmet eine starke Subjektivität; oft genug freilich ist ihm die Form die Hauptsache und der Inhalt scheint nur des farbenschillernden Schmuckes wegen da zu sein. Auch das ist die Eigentümlichkeit von Ausläufern alter hochentwickelter Literaturzeitalter.

In vielfacher Abwandlung, Verschmelzung und Umbildung finden sich epigonenhafte Züge auch bei andern Dichtern der Zeit, so bei Geibel, Sturm, Gerok, Mosen, Halm, Heyse, Mosenthal (dem Verfasser des sentimentalen und unwahren Judenstücks Debora 1850) u. a.

Der mächtige Zug zur Kulturgeschichte machte sich namentlich in der Novellistik geltend. Heinrich Riehl (1823 bis 1897) ist ein Hauptvertreter dieser Richtung.

Novellistische Werke: Kulturgeschichtliche Novellen 1856. Darin: Der Stadtpfeifer, Ovid bei Hofe, Meister Martin Hildebrand. — Geschichten aus alter Zeit 1863. Darin: Der Zopf des Herrn Guillemain, Der stumme Ratsherr, Der Leibmedikus. — Aus der Ecke 1875.
Kulturgeschichtliche Werke: Die Naturgeschichte des deutschen Volkes 1851 bis 1869, bestehend aus drei Einzelwerken: Land und Leute, Die bürgerliche Gesellschaft, Die Familie. Kulturstudien aus drei Jahrhunderten 1862. Wanderbuch 1869.
Biographische Werke: Musikalische Charakterköpfe. Kulturgeschichtliche Charakterköpfe.
Lebensgeschichtliches: Religiöse Studien eines Weltkindes 1894.

Von den alten historischen Romanen mit weltgeschichtlichen Ereignissen wollte Riehl nichts wissen. Er ist ein romantischer Realist, der wie Storm die Poesie des Herzens in genrehaften kulturgeschichtlichen Erzählungen ausdrücken wollte. Die Dichtergaben Storms waren Riehl nicht eigen, sein gestaltenbildendes Vermögen war klein, aber er wußte Hintergrund und Zeitverhältnisse lebhaft und treu zu schildern. Als Romantiker blickte er am liebsten in die Vergangenheit zurück; sie war ihm genau vertraut, das Leben des Volkes hatte er wie kein anderer erforscht, und so behandelte er seine romantischen Stoffe mit liebenswürdigem Realismus; der frei erfundene Inhalt seiner kulturgeschichtlichen Novellen ruht bei ihm stets auf den festen Pfeilern der Zeitgeschichte. Riehls bleibende Bedeutung liegt übrigens nicht in den Novellen, sondern in seinem dreibändigen kulturgeschichtlichen Werk Die Naturgeschichte des Volkes. Mit Gustav Freytag gründete er die deutsche Kulturgeschichte. Das ist sein bleibendes Verdienst. Er war der tiefe Schilderer vergangener Zeiten und Gesittungszustände, der warme Freund und ernste Erzieher des deutschen Volkes; durch seinen Vortrag über die Volkskunde als Wissenschaft hat er 1858 die Volkskunde begründen helfen.

Riehl schrieb fünfzig Novellen, die in sieben Bänden erschienen: Kulturgeschichtliche Novellen 1856, Geschichten aus alter Zeit (zwei Bände), Neues Novellenbuch 1867, Aus der Ecke 1874, Am Feierabend 1881, Lebensrätsel 1888. Mit diesen fünfzig Novellen hat Riehl einen bestimmten Plan ausgeführt. Er sagt 1888 darüber: „Mein Plan war, einen Gang durch tausend Jahre der deutschen Kulturgeschichte zu machen, vom 9. bis ins 19. Jahrhundert, und es war mir vergönnt, diesen Gang hiermit zu Ende zu führen. Jede meiner Novellen ist für sich nur ein kleines Genrebild, aber eine jede hat ihren geschichtlichen Hintergrund, und so verbinden sich alle schließlich zu einem großen historischen Gesamtgemälde."

Vom Mittelalter und seinen epischen Dichtungen, Sagen und Märchen wurde Wilhelm Hertz angeregt. In ihm verband sich mehr und jedenfalls glücklicher als in Scheffel der Gelehrte und der Dichter. Hertz hat eine große Reihe von mittelhochdeutschen, altfranzösischen und provenzalischen Dichtungen, die vorher nur dem Gelehrten zugänglich waren, erneuert, umgeschaffen und dem modernen Geschmack angepaßt. Hertz, 1835 in Stuttgart geboren, siedelte 1858 nach München über, stand dort in Verkehr mit Geibel, Heyse, Lingg, Schack und

Bodenstedt, wurde Professor für Literaturgeschichte an der Münchener technischen Hochschule und starb dort 1902. Seine Schriften zerfallen in drei Gruppen: in wissenschaftliche Schriften, die wir hier außer acht lassen, in eigene poetische Schöpfungen und in Nachdichtungen altfranzösischer und mittelhochdeutscher Werke. In den eigenen poetischen Schöpfungen (lyrische Gedichte, Balladen und Romanzen) war Wilhelm Hertz Epigone. Er war von Uhland, Geibel, Lenau und Heine beeinflußt. Die lyrischen Gedichte sind zum größeren Teil Liebesgedichte, von leiser Schwermut durchweht. In seinen Naturschilderungen ist er trotz der vornehmen Eleganz der Strophen und der Vielfarbigkeit der Bilder doch stets etwas lehrhaft. Am reizvollsten ist sein Klostermärchen Bruder Rausch 1882, in dem das Gedankliche freilich den novellistischen Kern fast überwuchert. Von seinen epischen Dichtungen (Lanzelot und Ginevra, Heinrich von Schwaben, Hugdietrichs Brautfahrt) steht das letztgenannte Werk am höchsten. Die bleibende Bedeutung von Wilhelm Hertz ist indessen in seinen Nachdichtungen zu suchen. Aus langjährigen Studien erwuchs sein Spielmannsbuch 1886. Er wollte in diesem Werk, wie er sagte, ein Buch zusammenstellen, wie es etwa ein normannischer Parleor des 13. Jahrhunderts bei sich führen mochte. Die einzelnen Stücke sind zum Teil in Versen, zum Teil in Versen mit Prosa unterbrochen geschrieben. Der Charakter der Dichtungen ist novellistisch (Der Tänzer unsrer lieben Frau, Hüons bunter Zelter, Lanval, Tyndorel, Aucassin und Nicolette). Darin vereinte Hertz Anmut der Form und leidenschaftlichen Schwung. Im Geist der alten Dichter und doch zugleich mit moderner Kunst und Subjektivität vertiefte und veredelte Hertz die alten Dichtungen, kürzte hier, spann dort das Gewebe fort und gestaltete die alten Dichtungen dadurch zu klarer, schöner Form. Am glänzendsten sind seine Neudichtungen von Gottfrieds Tristan und Isolde und von Wolframs Parzival. Hertz gehört in die Reihe der großen Übersetzer, an denen die deutsche Literatur reicher ist als irgend eine andere Literatur der Welt.

Die bedeutendsten deutschen Übersetzer: Luther (Altes und neues Testament), Herder (Volkslieder und Cid), Voß (Homer und andere Dichter des klassischen Altertums), Goethe (Cellini und Voltaires Mahomet), Wilhelm Schlegel und Graf Baudissin (Shakespeare), Wilhelm und Friedrich Schlegel (italienische und spanische Dichter), Tieck (Minnelieder und Cervantes), Rückert (persische, arabische, tartarische und indische Dichter), Schleiermacher (Plato), Chamisso und Gaudy (französische Lyriker), Freiligrath (englische und nordamerikanische Dichter), Leuthold (französische Lyriker), Heyse (Giusti und Leopardi), Hertz (altfranzösische und mittelhochdeutsche Epen), Bodenstedt (russische Poeten), Schack (Spanier und Firdusi), Simrock (alt- und mittelhochdeutsche Werke), Wilbrandt (Spanier und Shakespeare), Fulda (Moliere), Jordan (Edda und Homer), Gildemeister (Byron, Shakespeare, Dante, Ariost), Ulrich von Wilamowitz (griechische Dramatiker), Ompteda (Maupassant), Stefan George (Baudelaire).

Das zahlreiche Auftreten von epigonenhaften Dichtern beweist allemal, daß sich eine Generation dem Ende ihrer Herrschaftstage nähert und daß die Ablösung durch ein anderes Zeitgeschlecht bevorsteht. Auch Felix Dahn ist einer der letzten Ausläufer der dritten Generation. In ihm verbindet sich wie bei manchem andern der vorgenannten Dichter das Geschichtliche mit dem Dichterischen. Dahn war der Gesinnung nach einer der deutschesten, seiner Kunstbehandlung nach einer der einseitigsten Dichter. Was Dahn zu einem Dichter der dritten Generation macht, ist der Umstand, daß der Plan und zum Teil auch die Ausführung seiner

Hauptwerke im Geist der fünfziger Jahre wurzelt. Von Ebers und andern Modetalenten der siebziger Jahre scheiden ihn seine große Begeisterungsfähigkeit und sein Aufgehen in der germanischen Heldenwelt; es war für ihn keine Modesache, sondern eine Herzensangelegenheit, deutsche Recken und deutsche Vorzeit darzustellen.

Als Kind von Schauspielern wurde Dahn 1834 in Hamburg geboren. Im zartesten Alter kam er nach München. Sein Elternhaus bot ihm viel geistige Anregung. Früh entbrannte auch seine Fantasie durch die Lektüre von Sagen und Geschichtswerken. 1863 wurde Dahn in Würzburg Professor für deutsches Recht. Sein bedeutendstes wissenschaftliches Werk sind Die Könige der Germanen. In den fünfziger Jahren plante und schrieb Dahn seine besten Dichtungen. Zwischen 1858 und 1867 stockte sein Schaffen, dann begann wieder eine allzu reiche Schaffensperiode. Als Johanniter beteiligte sich Dahn am Kriege von 1870. Im Jahr 1872 wurde er als Professor der Rechte nach Königsberg, 1888 nach Breslau berufen. Seine Gattin zweiter Ehe, Therese von Droste, eine Nichte Annettes, war ebenfalls schriftstellerisch tätig.

Romane: Ein Kampf um Rom 1876. Kleine Romane aus der Völkerwanderung: Felicitas, Bissula, Attila, Gelimer, Die Bataver u. a. 1882 ff.
Erzählungen aus der nordischen Sagenwelt: Odhins Trost 1880. Friggas Ja 1888.
Wissenschaftliche Werke: Die Könige der Germanen, elf Bände 1861 bis 1907.
Dramen. Gedichte. Lebenserinnerungen.

Als Epiker im Stil der übrigen Ausläufer hatte Dahn 1855 das kleine Epos Harald und Theano geschrieben. Es fanden sich darin eingehende Kampfschilderungen, die Beschreibung der Erstürmung einer Stadt, opernhafte Schicksalswendungen und zum Schluß der tragische Untergang der Edlen; all das sind auch Hauptmomente Dahnscher Erzählungskunst geblieben. Über etwa zwanzig Jahre hin erstreckte sich die Abfassung seines großen Romans Ein Kampf um Rom, der den Untergang der Ostgoten in Italien schildert und dem Dahn seinen Hauptruhm verdankt. Der Roman, obwohl erst 1876 erschienen, war nicht, wie man oft gemeint hat, eine Folgeerscheinung des Krieges von 1870, sondern er wurzelte durchweg in den poetischen Stimmungen und politischen Anschauungen der fünfziger Jahre. Die geschichtlichen Quellen finden sich in Dahns zweitem Buch der Könige der Germanen, doch ist vieles, darunter die Hauptfigur des Cethegus, freie Erfindung. Das Werk hat sechs Bücher: Theoderich, Athalerich, Amalaswintha, Theodahat, Totila, Teja. Mit großer Kraft wurden Goten, Römer und Byzantiner in Gegensatz gebracht. Das Werk hat etwas Blendendes, das die Mängel nicht sofort deutlich werden läßt, als deren schwerwiegendste zu nennen sind: die bunte Theatralik der Szenen, das Haften an oberflächlicher greller Charakteristik, die große Gebärde und dabei der kleine Aufwand an Kunst. Gleichwohl lagen in dem großartigen Stoff so viel dankbare Momente, daß diese Fehler dem Leser zunächst wenig zum Bewußtsein kamen. Dahn erweckte die höchsten Erwartungen. Die übrigen Werke, die er allzu rasch auf den literarischen Markt warf, enttäuschten: Felicitas, Bissula, Attila. Höher stehen die Erzählungen aus der nordischen Götterwelt mit Anlehnung an die Edda, so Odhins Trost. Dahns Dichtung war, obschon sie sich weit über das Jahr 1890 fortsetzte, doch nur Nachhall. Die literarische Strömung aber wendete sich immer mehr vom Geschichtlichen und Typischen zum Modernen und Individuellen und zur treuen, schlichten Abbildung der Wirklichkeit hin.

Dichter des Uebergangs

Jordan Klein Gottschall Jensen

Das Wesen Jordans bietet manche Gegensätze dar, die sich nur dann lösen, wenn man eingesteht, daß er ebenso sehr Dichter wie Denker war. Als Poet wie als Philosoph war Jordan ein Sonderling, aber einer der kraftvollen Art; er liebte es, gegen den Strom zu schwimmen. Es mutet bei einem Nibelungendichter seltsam an, darwinistische Gedanken und moderne Religionsphilosophie in poetischen Formen ausgesprochen zu finden.

Es ist bezeichnend, daß der Neudichter der Nibelungen einem norwegischen Geschlecht entstammt, das vor Jahrhunderten nach Ostpreußen eingewandert war. Der Vater war Stadtpfarrer in Insterburg, von ihm überkam der Dichter die nationale Gesinnung, die der Vater als Lützower im Befreiungskrieg betätigt hatte, sowie die große Kraft der Beredsamkeit. 1819 wurde Wilhelm Jordan in Insterburg geboren. Gemeinsam mit Rudolf Gottschall studierte Jordan in Königsberg Theologie, aber er entfremdete sich seiner Wissenschaft durch das Studium der Werke von Strauß und anderen Philosophen. Mit Eifer studierte er Naturwissenschaften. Mit seinem Vater war er zerfallen, unter kümmerlichen Verhältnissen hielt er in Leipzig und Bremen tapfer aus. 1848 wurde er in das deutsche Parlament gewählt und zeigte sich gar bald als zündender Redner. Seine Losung war: „Freiheit für alle, aber des Vaterlandes Kraft und Wohlfahrt über alles." Als Ministerialrat half er die vom Parlament neugegründete deutsche Seemacht errichten, wurde aber pensioniert, als die deutsche Flotte durch Hannibal Fischer versteigert worden war. Nachdem er sich von der Politik zurückgezogen hatte, begann er seine größeren dichterischen Werke zu schaffen. Seine Kunstreisen als Rezitator führten ihn durch die weite Welt. Schließlich zog sich Jordan ganz auf sein stilles Musenheim in Frankfurt zurück, der Nestor der Dichter seiner Zeit. Er starb 1904.

Philosophisches Lehrgedicht: Demiurgos, ein Mysterium, 1852 bis 1854.
Antike Tragödie: Die Witwe des Agis 1858.
Moderne Verslustspiele: Die Liebesleugner. Tausch enttäuscht. Durchs Ohr 1870.
Epos in Stabreimen: Die Nibelunge. Erstes Lied: Siegfriedsage 1868. Zweites Lied: Hildebrants Heimkehr 1874.
Übersetzungen: Sophokles, Odyssee, Ilias, Shakespeare, Edda.
Lyrische Gedichte: Strophen und Stäbe 1871.
Moderne Romane: Die Sebalds. Zwei Wiegen.
Kritische Schriften: Das Kunstgesetz Homers. Der epische Vers der Germanen. Epische Briefe.

Der Dichter hatte zuerst versucht, mit einer Reihe kleinerer Dichtungen festen Fuß in der Literatur zu fassen. 1854 vollendete er seinen Demiurgos und damit das erste jener großzügigen Werke, die für ihn charakteristisch sind. Denn bei Jordan ist die Form gewaltig, der Entwurf übermäßig, der Inhalt mit den höchsten Gedanken belastet, die Ausführung kühn und streng. Gelesen wird auch Demiurgos nicht mehr, geachtet und wertvoll bleibt das Werk dennoch. In diesem bei aller Abstraktheit mit leidenschaftlichen Gedanken erfüllten Lehrgedicht beschäftigt sich Jordan mit den höchsten religiösen, politischen und philosophischen Fragen. Die Dichtung besteht aus einigen epischen, hauptsächlich aber aus dramatischen Bestandteilen. Alle Wissenschaften werden herangezogen, um die Lösung des Rätsels zu finden, wozu das Böse auf der Erde sei und was es bewirken solle. Die Dichtung ist eine moderne Theodicee, d. h. eine Rechtfertigung Gottes, daß er das Böse in der Welt dulde. Eine hellseherische Weissagung 1854 auf die Entstehung des Deutschen Reiches ist besonders merkwürdig.

Hübsch ist das Verslustspiel Durchs Ohr, dessen Grundgedanke der ist, daß sich das Ohr als ein feinerer Sinn erweist als das Auge, um Herzen zu erforschen.

Ein junges Paar lernt sich maskiert auf einem Maskenball durch das Gespräch und den Klang des Organs, mittels des Ohres also, kennen und lieben. Die beiden überlassen es der Zukunft, sich am Klang der Stimme wiederzuerkennen und aus den tausenden herauszufinden, eine Probe, die beide bestehen.

Jordans Bedeutung liegt auf epischem Gebiete. Zwanzig Jahre dauerte die Arbeit an dem Epos Die Nibelunge. Jordan begann 1861 als wandernder Rezitator alle größeren Städte in Deutschland und Östreich, der Schweiz, in Rußland und Nordamerika zu besuchen und Teile seines großen Gedichtes aus dem Gedächtnis vorzutragen. Es enthält 48 Gesänge und im ganzen etwa 34 000 Verse. Jordan beherrschte dieses große Werk mit unbeschränkter Gedächtniskraft und einer eigentümlichen Vortragskunst. Die Nibelunge sind ein Riesenwerk, das wie aus der Vorzeit in die neuere Zeit hineinragt. Wer sich der Lektüre von Jordans Nibelunge ohne Vorurteile hingibt, fühlt bald die großartige Kraft des poetischen Ausdrucks und den schöpferischen Sprachgeist des Dichters. Jordan war bei allem sprachlichen Eigensinn doch ein kühner, anschaulicher, gewaltiger Meister der Sprache. In Jordans Stabreimen, den edelsten unserer Literatur, sind die sinnlich mit dem Ohr wahrnehmbaren Harmonien in den meisten Fällen zugleich Harmonien der Wortseelen.

Folgende Theorie des Stabreimes entwickelt Jordan in seinen kritischen Schriften. Die älteste poetische Form, die das Gedächtnis unterstützen sollte, ist bekanntlich der Parallelismus der Glieder bei Ägyptern und Hebräern. Daraus haben sich Strophe und Reim entwickelt, die gewissermaßen bei jedem Volke neu entdeckt werden mußten. Die Germanen bildeten, um das Gedächtnis des Sängers zu unterstützen, den Stabreim aus. Der epische Vers der Germanen besteht aus vier Hebungen, d. h. vier Silben, die wegen ihrer überwiegenden Bedeutung im Satze voll betont und deren Vokale länger ausgehalten werden müssen. Die Hebungen wechseln mit beliebig viel Senkungen, d. h. mit Silben, deren Bedeutung im Satze geringer ist und deren Vokale nur kurze Zeit angehalten werden. Stabreimend ist ein Vers, wenn darin zwei bis vier Hebungen mit demselben Konsonanten beginnen; die Vokale gelten, wenn sie Anlaute von Hebungen sind, sämtlich als Alliteration. Der Stabreim läßt die größte Freiheit zu. Die Anordnung der Stäbe kann z. B. folgende sein: Wie draußen im Busche Drossel und Buchfink (abab), Die Wege der Flucht über Fluren und Wogen (abba), Hildebrants Herz stand still (aabb), Das Kleid von klingend verklammerten Worten (aaab), Zur fernen Vorzeit unsres Volkes (aaba), Um den luftigen Leib zum Leben im Laut (aaaa).

Was den Inhalt von Jordans Nibelunge betrifft, so ist es notwendig, alle Ähnlichkeiten mit dem Nibelungenlied zu vergessen, da fast nur die Namen der handelnden Personen die gleichen sind. Bei Jordan ist alles farbiger, vielgestaltiger, reicher und sorgfältiger in den Einzelzügen als im alten Epos, stimmungsvoller, schwunghafter und leidenschaftlicher. Jordan ist tiefer als Lingg, Wagner, Geibel, Hebbel, Simrock und Dahn in das Altgermanische eingedrungen, er wirkt echter als Wagner, aber dennoch schwindet auch bei Jordan der Eindruck einer angestrengten und klug nachgebildeten Kunstdichtung nicht. Von hoher Schönheit sind die Schilderungen, Vergleiche und Bilder und die epische Einfachheit. Aber vieles ist zu weit ausgesponnen, herrliche Gesänge wechseln mit langen öden Stellen. Zu den hervorragendsten Stellen gehören im ersten Teil: Siegfrieds Befreiung der Brunhild (4. Ges.), Siegfrieds Begegnung mit Kriemhild im Saale zu Worms

(5. Ges.), Siegfried und der kranke Sohn Brunhilds (22. Ges.), Siegfrieds letzte Jagd und sein Tod (23. Ges.), Kriemhild und Brunhild an der Leiche Siegfrieds (24. Ges.). Im zweiten Teil, der an dichterischem Wert den ersten Teil übertrifft, sind hervorzuheben: Die Werbung Etzels um Kriemhild (7. Ges.), Die Belagerung Drontheims (11. Ges.), besonders aber die Erzählung von Kriemhilds Rache (13. bis 17. Ges.), Das Totengericht über Kriemhild (19. Ges.), Der Kampf zwischen Hildebrant und Hadubrant (23. Ges.).

Demiurgos und Nibelunge zeigen die beiden Hauptrichtungen im Wesen des Dichters: das Philosophische und das Patriotische. Als Philosoph ist Jordan ein Anhänger Darwins und der modernen Naturwissenschaft. Als Patriot ist Jordan überzeugt von der Aufgabe unseres Volkes, die Welt mit deutschem Geiste zu erfüllen. Alle seine Dichtungen sind Verherrlichungen germanischer Sittenstrenge und Leibeskraft; seine edlen, großen und nationalen Gedanken vermag er aber, trotz der Sprachgewalt, über die er verfügt, nicht in leicht faßliche Kunstformen zu übertragen. Als die starke Anregung, die in dem rhapsodischen Vortrag des Dichters selber lag, mit Jordans Rücktritt ins Privatleben geschwunden war, verloren die Nibelunge ihre Volkstümlichkeit.

Die beiden Romane Die Sebalds und Zwei Wiegen behandelten die religiöse Frage und die nicht minder bedeutsame Frage nach dem Lebensglück des Menschen, doch besaßen die Personen des Romans mehr symbolische Bedeutung als wirkliches Leben.

*

In anderer Weise bildeten zwei Dichter, Klein und Gottschall, einen Übergang zur vierten Generation. Beide haben epigonenhafte Züge, beide streben nach den höchsten Wirkungen, beide erreichen sie nicht. Gottschall ahmte mehr Schiller, Klein mehr Shakespeare nach.

Julius Leopold **Klein** wurde 1804 in der ungarischen Handelsstadt Miskolsz geboren. Er führte ein unglückliches, vereinsamtes Leben. An keinen Beruf gebunden, verfaßte er in 30 Jahren 14 Stücke und begann eine großartig angelegte Geschichte des Dramas. Bei seinem Geist und seinem Wissen hätte er der erste dramaturgische Kritiker in Deutschland werden können. Er starb, sich als verkanntes Genie fühlend, ohne seine Geschichte des Dramas vollendet zu haben, 1876 in Berlin.

Dramen: Zenobia 1847. Strafford 1862. Heliodora 1867.
Geschichte des Dramas 1865 bis 1876.

Klein war ein taumelnder Romantiker mit modernen Ideen. Seine Stücke waren mit Personen und Handlungen überladen. Klein fühlte sich nur auf geschichtlichem Boden sicher. Krankhaft suchte er sein Vorbild Shakespeare zu erreichen. Die Überladung seiner Stücke stammt weniger aus Überkraft als aus Sucht nach Originalität und aus Schwäche des Kompositionstalentes. Ein wirres Netz von Intriguen und Handlungen zieht sich durch die Stücke. Die Sprache ist bald großartig, bald gesucht, aber immer mit Bildern vollgepfropft; der Dichter möchte in jedem Satze bedeutend sein. Für die Bühne ist Kleins Dramatik unbrauchbar. Sein bestes Drama ist Zenobia. Die bis zum fünfzehnten Band vollendete Geschichte des Dramas, ein gelehrtes Werk von riesenhaften Abmessungen, gedieh bis zum Drama Shakespeares.

Zahmer und sauberer, doch ebenso ein Dichter des geschichtlichen Intriguenstücks wie Klein, nur schwächer als dieser, war R. Gottschall. Das Künstlerische hatte Gottschall im Drama wie im Epos von größeren Vorbildern übernommen. Das Poetische war bei ihm zum Rednerischen, die Leidenschaft zum Affekt, die klassische Technik zur bloßen Geschicklichkeit des dramatischen Schachspielers geworden. Insofern wies Gottschall wahrhaftig nicht in die Zukunft, sondern in die Vergangenheit; aber er legte seinen Werken philosophische und patriotische Grundgedanken unter, die sie zwar nicht zu Kunstwerken machten, aber ihnen das Akademische und Steife nahmen.

Rudolf Gottschall wurde 1823 in Breslau geboren, geriet bereits 1841 in Königsberg in die liberale Bewegung hinein, gab die geplante Dozentenlaufbahn auf und wurde Schriftsteller, Dramaturg und Redakteur. Als solcher wechselte er den Aufenthaltsort häufig. Er kam 1864 nach Leipzig und setzte hier seine erstaunliche literarische Fruchtbarkeit auf allen Gebieten fort. Als Kritiker und Herausgeber von Zeitschriften genoß er zwei Jahrzehnte großes Ansehen. Aus der zweiten Generation stammend, die dritte und vierte überlebend, rührte sich der literarische Kämpe bis in sein höchstes Greisenalter noch wacker in der fünften Generation, auch wenn sein Schaffen immer äußerlicher wurde.

Gedichte: Lieder der Gegenwart 1842. Gedichte 1849. Neue Gedichte 1858.
Epische Dichtungen: Carlo Zeno 1854. Die Göttin 1853. Maja 1863.
Dramen: Pitt und Fox, Mazeppa, Katharina Howard u. v. a.
Romane: Im Banne des Schwarzen Adlers; zahlreiche Unterhaltungsromane.
Deutsche Nationalliteratur im 19. Jahrhundert 1855 ff.

Gottschalls Schaffen war von großer Vielseitigkeit und Leichtigkeit. Seine Poesie trachtete überall nach Größe und Schwung, aber sie glich meist gemalten Flammen. Sie ließ im Innersten kalt. Das Rednerische überwog. Die Werke glänzten für den Augenblick, sie blendeten durch wohlerprobte Effekte, aber sie hatten kein inneres Leben, sie waren vergänglich. In seinen Dramen bevorzugte Gottschall geschichtliche Stoffe. In ihnen vereinigte sich Schillers Pathos in wenig harmonischer Weise mit der kalten Berechnung des Scribeschen Intriguenstücks. So mahnte das geschichtliche Lustspiel Pitt und Fox, dessen Stoff der englischen Geschichte entnommen ist, stark an Scribes Ein Glas Wasser. Das Trauerspiel Katharina Howard behandelte die Gemahlin König Heinrichs des Achten, die von ihrem eifersüchtigen Gatten aufs Schafott geschickt wird.

„Storm war mein Meister in jungen Tagen", bekannte Wilhelm Jensen von sich selbst. Jensen ist der letzte dieser Reihe, er kommt von der dritten Generation her, aber er vereint mit dieser Herkunft Züge, die den Dichter bereits unter den Einflüssen der Zeit nach 1870 zeigen.

Jensen wurde 1837 in Heiligenhafen im Nordosten Holsteins als Sohn eines Landvogts geboren. Kiel und Lübeck hinterließen in Jensen erste Jugendeindrücke. Ohne rechte Liebe studierte er Medizin und Naturwissenschaften, vertauschte sodann auf Geibels Rat dieses Studium mit dem der Philosophie und Literatur und trat dem Münchener Dichterkreise nahe. In Stuttgart redigierte Jensen 1865 das Blatt der deutschen Partei in Schwaben, setzte dann in der Heimat die tagesschriftstellerische Tätigkeit fort, zog sich dann aber, des politischen Treibens müde, in sein altes Familienhaus nach Kiel zurück. Eine Zeitlang lebte er in Freiburg in Baden. Später kehrte er in seine holsteinische Heimat zurück.

Novellen: Magister Timotheus 1866. Die braune Erika 1868. Unter heißerer Sonne 1869. Eddystone, Posthuma 1872. Karin von Schweden 1878. Aus den Tagen der Hansa 1885. Aus schwerer Vergangenheit 1888.

Romane: Nirvana (drei Bücher aus der Geschichte Frankreichs) 1877. Versunkene Welten 1882.
Lyrische Gedichte: Gedichte 1869. Lieder aus Frankreich 1871. Um meines Lebenstages Mittag 1873. Aus wechselnden Tagen 1878.
Erzählende Dichtung: Der Holzwegtraum 1876.

Jensen ist, was die Zahl seiner Dichtungen betrifft, vor allem Novellist; auch seine Romane sind eigentlich nur größere Novellen. In ihnen herrscht die Stimmung vor; Handlung und Charakteristik treten zurück. Der Boden, auf dem sich Jensen am liebsten bewegt, ist das Grenzgebiet zwischen Epik und Lyrik. Seine erzählende Dichtungsart zeigt zwei Seiten, eine idyllische und eine fantastische. Die ursprünglichere ist wohl, wie bei Storm, die idyllische. Die Gestalten Jensens sind selten greifbar; sie führen eine Art von Traumleben, sie kranken fast alle an Willenlosigkeit und können aus ihrer dämmerhaften Welt in die Wirklichkeit und Helle des Alltags kaum hineinversetzt werden. Nicht daß die Charakteristik der Personen oft recht verschwommen ist, nicht daß die Handlungen oft recht schwach motiviert sind, ist das Schlimmste, sondern der Hauptfehler der Jensenschen Novellen ist, daß diese schattenhaften Gestalten gleichzeitig mit einer Leidenschaftlichkeit ausgestattet werden, die den Eindruck des Unwahrscheinlichen peinlich erhöht. Für die Mängel der Motivierung und des Aufbaus und für die überaus große Breite der Darstellung entschädigt jedoch teilweise die Schilderung und Beseelung der Natur, in der Jensen ein Meister ist. Die Natur steht bei ihm stets in einer bestimmten, manchmal nur zu absichtsvollen Beziehung zur Handlung und Gefühlswelt seiner Personen. Die schwüle Glut des Mittags, der Duft des Sommers, die einsame rotblühende Heide, das Meer in seinem Frieden und in seiner Furchtbarkeit wird von Jensen mit höchster Stimmungskunst geschildert. Meisterwerke dieser Art sind Magister Timotheus, Die braune Erika, Im Pfarrdorf. Im Gegensatz dazu liebt der Dichter auch gewaltige, alles verschlingende, besonders durch das Meer herbeigeführte Katastrophen zu schildern. Das bedeutendste Werk dieser Art ist die Novelle Eddystone.

Es schildert den Untergang des 1703 bei Cornwallis auf einem Felsen errichteten Leuchtturms von Eddystone. In wilder Nacht erzählen sich bei Schmaus und Rundtrank die Helfer beim Bau Geschichten, da löscht die Springflut das erste Licht des neuen Leuchtturms aus und Meister und Gesellen stürzen mit ihren Mädchen in die Tiefe.

Diese Novelle zeigt die zweite Seite der Jensenschen Dichtung, die fantastische. Im großen geschichtlichen Rahmen neigt Jensen zur Abenteuerlichkeit und Verschwommenheit. Die Geschichten sind wie im Rausch oder wie aus der Vision geschrieben, dabei liegt in ihnen hart neben der Mystik das Triviale. In den Grundzügen ähneln sich die Geschichten sehr; Jensen hat zuviel geschrieben, als daß er sich nicht oft wiederholt haben sollte. Wo Jensen geschichtliche Stoffe benutzt — und er hat vom Mittelalter an bis zur Rokokozeit und der großen Revolution viele zumeist grausige, dunkelrot brennende Stoffe bearbeitet — da springt er mit der Historie auf das freieste um und schafft stets Fantasiegebilde. Beides, das Idyllische wie das Fantastische, diente Jensen dazu, seine Sehnsucht nach Schönheit auszudrücken. In dieser Beziehung, auch in seiner gedankenhaften Art und seinem Pessimismus, hatte Jensen mit Hamerling einige Verwandtschaft. Wie dieser hat auch Jensen sein künstlerisches Ideal nie zu erreichen vermocht, das

moderne Leben dichterisch zu meistern. Seine Lyrik dagegen zeigte Töne von selbständiger Bedeutung.

Unterhaltungsschriftsteller

Den Durchschnittsgeschmack der Zeit erkennt man nirgends besser als in den Unterhaltungsromanen. Der Roman in seiner breiten Form, in seinem bequemen Sichgehenlassen war von jeher die Musterkarte aller Gesinnungen und Narrheiten, das Spiegelbild aller Abgründe und Untiefen einer Zeit. Beliebt war namentlich die Gattung des Salonromans mit mancherlei stehenden Figuren aus der vornehmen Gesellschaft: dem genialen Wüstling und Herzensbezwinger, dem alten Kammerdiener, der herzlosen Modedame (im Salonroman beginnen für viele Schriftsteller die Menschen eigentlich erst mit dem Grafen); großer Beliebtheit erfreuten sich ferner der erotische Roman mit kühnen Pfadfindern und Abenteurern, die Dorfgeschichte (hier hörte der Mensch mit dem Schulzen auf, und eine Lieblingsgestalt war die des alten harten reichen Bauern), der Gouvernantenroman, hervorgerufen durch die Werke der Currer Bell, und der Sklavenroman, für den die Werke der Frau Harriet Beecher-Stowe (Onkel Toms Hütte) begeistert hatten.

Die Hauptvertreter des Salonromans waren Freiherr von Sternberg und Wilhelm Hackländer, zwei Schriftsteller von unbestreitbarem Talent. Alexander von Ungern-Sternberg war der bedeutendere. Er hatte Geist, Fantasie, Geschmack und Lebenskenntnis. Er war 1806 in der Nähe von Reval in Esthland geboren und entstammte einer deutsch-schwedisch-ungarisch-russischen Adelsfamilie. Er lebte erst in Stuttgart und Mannheim, dann nach 1841 in Berlin, übersiedelte 1850 nach Dresden und starb 1868 bei Stargard. Seine erste Novelle trug den vielgenannten Titel: Die Zerrissenen 1832. In seiner ersten Zeit nahm Sternberg einen Anlauf zu sozialen Romanen: Diane 1842, Susanne 1847. Hier schilderte er in liberalem Sinne die Berliner Gesellschaftskreise hohen und niederen Ranges. Nach 1848 ging er ins streng konservative Lager über in seinen Zeitromanen: Die Royalisten 1848, Die beiden Schützen 1849. Darauf folgten in seiner dritten Zeit tendenzlose Romane mit frivolem Charakter: Die braunen Märchen 1850, Ein Fasching in Wien 1851, Ein Karneval in Berlin 1852 und Das stille Haus 1854, das rechte Futter für Leihbibliotheken. Sternberg war mit seinen Zeitromanen nicht ohne Einfluß auf Spielhagen. Ein gefälliger Oberflächenschriftsteller war Hackländer (1816 bis 1877), der Dichter der Odeurs, der Lackstiefel und der hageren aristokratischen Erscheinungen. Seine leichtflüssigen Romane wollten nur des Lesers Zeit angenehm totschlagen. Hackländer war elegant wie Sternberg, aber bürgerlicher in seiner Schreibweise. Ein niedlicher Realismus erfüllte Hackländers Kasernengeschichten (Wachtstubenabenteuer 1845), Kaufmannsgeschichten (Handel und Wandel 1850), Theaterromane (Europäisches Sklavenleben 1854) und Gesellschaftsromane (Eugen Stillfried 1852). Sein bestes Lustspiel war Der geheime Agent (1850), ein Stück im Scribeschen Geschmack. Verwandt mit dem Gesellschaftsroman war der zeitpolitische Sensationsroman. Sein Hauptvertreter war Gödsche (1816 bis 1878), unter dem Decknamen Sir John Retcliffe viel gefeiert, der pikant und fesselnd zu schreiben wußte

und zahlreiche Sensationsromane aus der Zeitgeschichte verfaßt hat (Sebastopol, Mena Sahib, Villafranca, Biarritz).

Eine Gegenwirkung zu diesen Gesellschaftsromanen lag in Auerbachs Dorfgeschichten, die, wie erwähnt, ebenfalls oft nur Unterhaltungszwecken dienten, sowie in den erotischen Romanen. Diese beliebte Gattung hatte in Gerstäcker und Ruppius ihre Hauptvertreter. Die Sehnsucht nach dem „freien Amerika" war bei der dritten Generation groß; seit James Fenimore Coopers farbenbrennenden Romanen (Der letzte der Mohikaner 1826, Der Pfadfinder 1840) waren die Hinterwäldlerromane für alle Unzufriedenen sowie für die Jugend ein Bedürfnis geworden. Coopers Reiseromane dürfen in ihrer Art klassisch genannt werden. Von unsern deutschen Erzählern war Friedrich Gerstäcker (1816 bis 1872) lange Zeit in Amerika und Australien gereist. Gerstäcker war eine unstete Natur. Er hatte viele Jahre in der amerikanischen Wildnis gelebt. Er beschrieb diese Irrfahrten in lebhaften Reiseschilderungen (Streif- und Jagdzüge durch die Vereinigten Staaten), unternahm dann neue Reisen und schuf aus dem gesammelten Stoff zahlreiche Reiseromane (Die Regulatoren in Arkansas 1846, Die Flußpiraten des Mississippi, Die Sträflinge, Tahiti u. a.). Sein Stil war drastisch, die Gestalten waren äußerlich gut gesehen, aber die Form war nachlässig und der Gehalt gering. Gerstäcker hat etwa 150 Bände geschrieben. Neben Sealsfield gehalten erscheint er flach, roh und ideenlos. Auch Otto Ruppius (1819 bis 1864) ließ viele seiner unterhaltenden Romane in Amerika spielen, wo er längere Zeit gelebt hatte: Der Pedlar, Der Prärieteufel, Im Westen, Ein Deutscher.

Als romantischer Erzähler von altertümelnden Geschichten sei hier der pommersche Pastor Wilhelm Meinhold aus Usedom (1797 bis 1851) genannt, der eine höchst eigenartige Erscheinung der Zeit darstellt. Meinhold veröffentlichte 1843 den Roman Marie Schweidler, die Bernsteinhexe. Dieser Roman sollte angeblich aus einer alten Kirchenchronik entnommen sein, war aber in Wirklichkeit ganz von Meinhold in Geist und Sprache des 17. Jahrhunderts erfunden worden. Der Roman war das erste und zugleich das geschichtlich treueste Muster einer altertümelnden Prosaerzählung. In Amadeus Hoffmanns Schule erwachsen war Woldemar Nürnberger (M. Solitaire) aus Sorau 1819 bis 1869. Er schrieb die Romane: Dunkler Wald und gelbe Düne 1856, Celestens Hochzeitsnacht 1858, Erzählungen bei Nacht, — bei Licht, — bei Mondenschein, — ungezügelte, barocke Darstellungen des Elends der unteren und der Verderbtheit der oberen Klassen.

Gegen all diese mehr oder weniger verkünstelten, nach dem Sensationellen haschenden Unterhaltungsschriftsteller traten zwei klare, fromme, sittlich erzieherische Volksschriftsteller auf: Ottilie Wildermuth und Gustav Nieritz. Ottilie Wildermuth 1817 bis 1877 war eine sympathische und liebliche Erscheinung. Sie schilderte eine fast schon versunkene Welt: das Kleinleben der Honoratioren in den schwäbischen Landstädtchen, das vormärzliche Beamtentum voll Würde und Behaglichkeit, die friedlich stille Gemütlichkeit des Pfarrhauses. Sie entwickelte dabei höchst gesunde Lebensanschauungen, war heiter, keusch und humorvoll. Erst allmählich verlor Ottilie Wildermuth ihre Naivität. Ihre

späteren Hervorbringungen näherten sich den moralisierenden religiösen Erbauungsschriften. Am wichtigsten sind: Bilder und Geschichten aus Schwaben 1847.

Bedeutender noch war Gustav Nieritz aus Dresden 1795 bis 1876, der sein Lebenlang als Volksschul- und Armenschullehrer sein kärgliches Auskommen hatte, vom Jahr 1830 seines Talentes als Volkserzähler bewußt wurde und fesselnde, gemütswarme und lebensvolle Erzählungen in schlicht anschaulicher Darstellung schrieb. Hätte er sich unabhängiger und freier entfalten können, so würde er sicher eine höhere künstlerische Stellung errungen haben. In den vierziger Jahren gelangen ihm seine besten Volkserzählungen. Als Jugendschriftsteller hat Nieritz nur in bedingtem Grad zu gelten. Von seinen 116 Erzählungen, die in vielen Stücken an Ludwig Richters Holzschnittbildchen erinnern, und voll Liebe für die sächsische Heimat, voll Tüchtigkeit und stiller Pflichtbeschränkung waren, seien die folgenden hervorgehoben: Der Paukendoktor, Der Bilderdieb, Der Bettelvetter, Der arme Geigenmacher und sein Kind und Die heiligen drei Könige.

*

Das Theater keiner Zeit vermag nur von klassischen oder auch nur von guten Stücken zu leben, sondern es bedarf der braven Theaterkost. Solche haben in dieser Generation in höherem Sinn Eduard von Bauernfeld, in gewöhnlichem Sinn Charlotte Birch-Pfeiffer und Roderich Benedix geliefert. Der Lustspieldichter Eduard von Bauernfeld aus Wien (1802 bis 1890) war geistig beweglich, fein und graziös im Dialog, hatte Neigung zu liebenswürdiger Satire und Verständnis für zeitgemäße politische und gesellschaftliche Fragen, die er in liberaler Weise in helle Beleuchtung rückte. Er bot in geschmackvoller Form leichte geistige Anregung. Die Charakteristik war etwas schablonenhaft, aber liebenswürdig. Seine bevorzugten Gestalten waren blasierte Junggesellen, die spät heiraten. Gestalten und Stoffe entnahm Bauernfeld der Wiener Gesellschaft. Bauernfeld hat über 70 Lustspiele geschrieben und für einige Jahrzehnte den Unterhaltungsstoff für das Wiener Burgtheater geschaffen. Vor dem Jahr 1848 kämpfte er für Zensurfreiheit, und man war erstaunt, als er, „der Vorschimpfer", nach erkämpfter Freiheit der Welt nicht viel neues zu sagen hatte. Sein Gebiet war das Konversations- und Salonstück. Er war einer der wenigen, die sich auch im Alter noch einmal von der Jugend verjüngen zu lassen wissen. Seine bekanntesten Stücke waren: Das Liebesprotokoll 1831, Bekenntnisse 1833, Bürgerlich und romantisch 1835, Großjährig 1846, Krisen 1852, Aus der Gesellschaft 1867, Moderne Jugend 1869.

Die Stücke der Charlotte Pfeiffer, vermählte Birch aus Stuttgart (1800 bis 1868) waren lange Zeit unentbehrliche Repertoirstücke bürgerlich-familiären Inhalts, richtige Schauspielerstücke mit Rührungseffekten, sehr dankbaren weiblichen Hauptrollen und glücklich ausgehenden Liebesgeschichten. Die Birch-Pfeiffer trat schon in ihrem dreizehnten Jahre auf, wurde später Theaterdirektorin, unternahm große Kunstreisen und wurde endlich 1844 am Berliner Hoftheater angestellt. Seit 1828 widmete sie sich der Bühnenschriftstellerei. Sie hat etwa 70 Stücke geschrieben, davon haben drei die verschiedensten Moderichtungen überdauert: Dorf und Stadt 1847 mit der Rolle des Lorle, Die Waise von Lowood 1856 mit der Rolle der Jane Eyre, und Die Grille 1856, das berühmteste Birch-Pfeiffersche Stück, mit der Rolle der Fadette. Anfangs pflegte

die Birch ihren Dramen fertige Romanstoffe zu Grunde zu legen aus den Werken von Walter Scott, Victor Hugo, Auerbach, George Sand und Wilkie Collins. Dann versuchte sie es mit Originalstücken und endlich kehrte sie wieder zu den Romanstoffen zurück. So entstand Dorf und Stadt aus Auerbachs Frau Professorin, Die Waise von Lowood aus einem Roman der Currer Bell und Die Grille nach dem Roman La petite Fadette von George Sand. Andre Stücke der Birch sind vergessen, die einst berühmt waren: Pfefferrösel, Hinko, Die Günstlinge, Die Marquise von Villette. In allen Stücken war der Gang der Handlung ehrbar, die Hauptpersonen waren deutlich charakterisiert, die Handlung rollte rasch ab. Andererseits waren Mängel: billige Wirkungen, fabrikmäßige Ausführung, Plattheit, schwache Motivierung, Nüchternheit.

Ein wohlerfahrener Theaterhandwerker von anderer Art war Roderich Benedix aus Leipzig (1811 bis 1873). „Ich war immer ein Genremaler und wollte nie das Lustspiel zur Geißel der Modetorheiten machen." Er besaß große Situationskomik und schilderte, ein zweiter Iffland, das engbürgerliche Familienleben, bald lustig, bald sentimental, aber immer wie ein rechter Spießbürger. Sein Streben ging auf Natürlichkeit, der Dialog war breitspurig, die Handlung klar, aber dünn, mit zahlreichen Episoden. Benedix schrieb etwa 100 Stücke. Die bekanntesten sind: Das bemooste Haupt 1841, Dr. Wespe, Das Stiftungsfest, Die Hochzeitsreise, Der Vetter, Die zärtlichen Verwandten, Der Störenfried.

Die wichtigsten Vertreter der Wissenschaften und die Presse

Wissenschaft

Von Geschichtsschreibern ist zuerst J. G. Droysen als der älteste zu nennen, geboren 1808, gestorben 1884, ein nationaler Parteigänger in den schleswig-holsteinischen Kämpfen. Von ihm stammt die Geschichte der preußischen Politik 1855 bis 1881. F. W. B. Giesebrecht (1814 bis 1889), ein Schüler Rankes, lehrte zuerst in Königsberg, dann in München, er schrieb im Sinn jener großen Sehnsucht nach Kaiser und Reich die Geschichte der deutschen Kaiserzeit 1855. L. Häusser in Heidelberg, ein streng konstitutionell und national gesinnter Mann, der auch vielfach politisch und journalistisch tätig war, verfaßte 1854 bis 1857 eine deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des Deutschen Bundes. Theodor Mommsen, geboren 1817 in Garding in Schleswig, kam 1858 als Professor des römischen Rechts an die Berliner Universität, war der angesehenste Historiker, Philologe und Jurist der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, er starb fünfundachtzigjährig 1903. Sein monumentales Werk ist die Römische Geschichte 1854 bis 1856, Glanzleistungen Mommsens sind der fünfte Band und das Römische Staatsrecht. Mommsen übertrug moderne Begriffe auf altrömische Zustände. Er schilderte die Menschen der römischen Zeit wie Menschen der Gegenwart. Lesen wir in seiner Schilderung die Kämpfe am Ausgang der römischen Republik, so meinen wir die Vorgänge leibhaftig zu schauen. Durch Mommsens Geschichtschreibung begannen sich die Dichter dem Römerstück zuzuwenden. Meisterhaft waren namentlich die Charakteristiken von Cato, Sulla, Mithridates, Cäsar, Cicero und Antonius. Das Werk

war streng gelehrt und doch unterhaltend. Die altrömischen Charaktere und Parteikämpfe standen in Mommsens glänzendem, scharf gespitztem, nicht selten raffiniertem Stil in vollkommener Plastik da.

Reich wie keine andre Zeit war der Abschnitt zwischen 1845 und 1865 an Literarhistorikern. Aug. Friedr. Chr. Vilmar (1800 bis 1868), ein protestantischer Theolog von starren Ansichten, verfaßte 1845 eine Geschichte der deutschen Nationalliteratur, die als gelehrtes Werk freilich im Großen und Ganzen von der Forschung überholt worden ist, als ästhetisches Werk aber noch heute leuchtende Farben und hohe Schönheiten besitzt. Die Schilderung der Literatur des Mittelalters ist in Hinsicht auf den besonderen Zweck, die Herrlichkeit der alten Heldenlieder hervortreten zu lassen, nicht übertroffen worden. Ein warmer nationaler und zugleich künstlerischer Hauch weht in dem Buch. Es ist ein begeisterndes Werk, das aus einer einheitlichen, großen Grundanschauung geboren ist. Adolf Stern, selbst ein verdienstvoller Literarhistoriker, hat Vilmars Buch bis zur Gegenwart fortgeführt. Ein anderer Literarhistoriker, Julian Schmidt 1818 bis 1886 ist dagegen heut so gut wie ganz überwunden. Julian Schmidt war ein Mann von trocknem Verstand und engem Parteigeist. Er schrieb die Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tode 1858, umgearbeitet 1865. Sein Einfluß war in vieler Beziehung schädlich. „Sich der modernen Literatur zuwenden", schrieb Julian Schmidt, „das ist, als ob man in ein Pesthaus träte." Nur sein Freund Gustav Freytag, „der das Volk bei der Arbeit suchte", ward verherrlicht. Lassalle richtete gegen Julian Schmidt vernichtende Satiren. Gegenüber der Julianschen Geschichtschreibung war es ein großer Fortschritt, daß Rudolf Gottschall in seiner Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts 1855 ff. es sich zur Aufgabe gemacht hatte, gerade die lebende Dichtung zu behandeln. Gottschall ging mit wahrer Liebe an seine Aufgabe; er war als Persönlichkeit vielleicht zu schwach, den Stoff zu bezwingen und schichtete die Dichter allzu sehr wie gepreßte Pflanzen in ein Herbarium, aber gegen Julian Schmidts Literaturgeschichte war die seinige ein starkes und nützliches Gegengewicht.

Tüchtig und brauchbar war auch die mit vielen Proben ausgestattete Geschichte der deutschen Literatur von Heinrich Kurz 1851. Ein gelehrtes Werk ersten Ranges, ein Werk voll Wissen, Fleiß und Charakter, für wissenschaftliche Arbeit unentbehrlich, schrieb Karl Goedeke 1814 bis 1887 in seinem Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung 1859 bis 1881, in verdienstvollster Weise fortgesetzt von Edmund Goetze.

Noch eine Reihe anderer Historiker und Literarhistoriker ist zu nennen: Hermann Hettner in Dresden mit der Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts 1856, Rudolf Haym in Halle mit den Werken: Hegel und seine Zeit, Die romantische Schule, Herders Leben und Werke; Viktor Hehn mit einer kulturgeschichtlichen Schrift über die Kulturpflanzen und Haustiere sowie mit den Gedanken über Goethe; Ferdinand Gregorovius mit der mittelalterlichen Geschichte der Städte Rom und Athen.

Ein Literarhistoriker, der gleich Riehl und Gregorovius auch Poet war, Adolf Stern 1835 bis 1907, der in seiner Jugend Kaufmann werden sollte, bahnte sich durch hohe geistige Anlagen und eisernen Fleiß den Weg zu einer umfassenden Bildung. Er lebte literarisch schaffend in Zittau, Jena, Weimar und

endlich die wichtigste Zeit seines Lebens in Dresden. Literargeschichtliche Werke: Deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart; Otto Ludwig, ein Dichterleben; Studien zur Literatur der Gegenwart. Poetische Werke: Novellen (Die Flut des Lebens, Die Wiedertäufer, Der Pate des Todes), Romane (Die letzten Humanisten), Epen und lyrische Gedichte. Ein Hauch aus Goethescher Zeit, der reife, volle Humanismus der lebendigen Gegenwart, ohne die Spielereien der wechselnden Mode, zeichnet Sterns abgeklärte, ruhige Persönlichkeit aus. Stern hat als einer der ersten, doch nie mit wahrem Kämpfersinn die überragende Größe Hebbels, Otto Ludwigs und Gottfried Kellers verstanden und in ihnen die Erscheinungen erkannt, die unserer Literatur um die Mitte des Jahrhunderts ihren Stempel aufgeprägt haben.

Hier mag auch eine Schriftstellerin, Malwida von Meysenbug, ihre Stelle finden. Sie war 1816 in Kassel geboren, hatte sich zur Revolutionszeit von ihrer Familie getrennt und lebte in England als Erzieherin und Schriftstellerin, und dann gegen 40 Jahre in Italien. Sie starb im Alter von 86 Jahren 1903 in Rom. Sie war die Freundin Wagners und Nietzsches, Kinkels, Herzens und Mazzinis. Sie schrieb: Memoiren einer Idealistin und den Roman: Himmlische und irdische Liebe. „Die Bedeutung Malwidas lag nicht in ihren dichterischen Werken und kritischen Versuchen, sondern in der Macht, die von ihrer Persönlichkeit und der Reinheit ihrer Ideale ausging, und vor allem in dem reichen Inhalt ihres Lebens, der uns durch ihre Memoiren einer Idealistin enthüllt wird."

Nicht uncharakteristisch ist es, daß gerade in dieser künstlerisch und poetisch so vielfach angeregten Generation die lange Reihe von deutschen Kunsthistorikern mit Franz Kugler und Schnaase einsetzte. Einer der bedeutendsten Kunsthistoriker war Jakob Burkhardt in Basel 1818 bis 1897. Seine Hauptwerke sind: Der Cicerone (Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens) 1855, Die Kultur der Renaissance 1860 und Die Geschichte der Renaissance.

Unter den Ästhetikern nehmen die bedeutendste Stellung ein Moritz Carriere in München, ein Vertreter des Schönen, Guten, Wahren (Wesen und Formen der Poesie 1854, Ästhetik 1859, Die Kunst und die Ideale der Menschheit) und Heinrich Theodor Rötscher 1803 bis 1871 (Dramaturgische Skizzen und Kritiken 1847, Kunst der dramatischen Darstellung 1841 bis 1846).

Die Presse der Zeit

Das Jahr 1848 war das Geburtsjahr der deutschen Presse; im weiteren Verlauf trat indessen 1851 und 1853 eine Stockung ein. Es wiederholte sich hier ein Schauspiel, das wir auch auf anderen Gebieten beobachten konnten. Man führte in Preußen die Zensur nicht gerade wieder ein, aber man unterdrückte doch nach Möglichkeit die freie Meinungsäußerung. Es war die wohlbekannte Zeit des gehemmten Fortschrittes und des beförderten Rückschrittes. Es stellte sich jedoch heraus, daß alle polizeilichen Beschränkungen nicht imstande waren, die größte der Öffentlichkeit dienende Einrichtung des Jahrhunderts in ihrer Entwicklung wesentlich aufzuhalten. Einige Zahlen beweisen das. Im 18. Jahrhundert waren nur 89 Blätter gegründet worden, von 1821 bis 1830 schon 97, von 1851 bis 1860 dagegen 482.

Ich fasse zuerst die literarische Seite des Zeitungswesens ins Auge. Die allgemeinen kritischen Literaturblätter waren zurückgegangen. Die Jenasche, Leipziger und Hallische Literaturzeitung erschienen nicht mehr. Die Abendzeitung, das Organ der Dresdner Trivialromantiker, war sanft entschlafen. Die angesehensten Literaturblätter der Zeit waren: Die Beilage zur allgemeinen Zeitung das Cottasche Morgenblatt, die Blätter für literarische Unterhaltung (1818 gegründet), das Magazin für die Literatur des Auslandes (1832) und Kühnes Europa. Neu kamen hinzu: Die Grenzboten unter Julian Schmidt und Gustav Freytag (von Ignaz Kuranda 1841 gegründet), das Deutsche Museum unter Robert Prutz (1851), Unterhaltungen am häuslichen Herd unter Gutzkow (1853), Unsre Zeit unter Gottschall (1857).

Der einflußreichste Kritiker, der jedoch, wie schon hervorgehoben, mehr schädlich auf die Literatur gewirkt hat, war Julian Schmidt. Es ist hier hervorzuheben, wie wenig im allgemeinen die literarische und dramaturgische Kritik der Zeit auf die großen Poeten wie Hebbel, Otto Ludwig und Gottfried Keller gewirkt hat; auch für die Ausbreitung ihrer Werke hat die Presse dieser Zeit so gut wie nichts getan. Die großen Kämpfe um eine neue Kunstbehandlung spielten sich, wie wir schon sahen, ganz im Stillen, in den Tagebüchern Hebbels und in den Studienheften Ludwigs, ab; die Presse ging oft flüchtig an dem Größten, was diese Zeit geschaffen hat, vorüber.

Im politischen und geschäftlichen Betrieb der Zeitungen vollzog sich nach 1848 ein gewaltiger Umschwung. Die Zeitung war allen etwas Unentbehrliches geworden. Hier hatte die Revolution von 1848 und 1849 vielleicht die gründlichste Umwandlung im deutschen Leben herbeigeführt. Neun Zehntel aller überhaupt Lesenden lasen nichts mehr als Zeitungen. Etwas ganz Neues trat in das Arbeitsgebiet der Presse: die Nachricht. Die früheren Zeitungen waren literarisch und lehrhaft gewesen. Jetzt galt es, im Zeitalter der aufblühenden Volkswirtschaft, des steigenden Volkswohlstandes, der stärkeren Betonung aller das „Diesseits" betreffenden Dinge, die Zeitung derart mit Nachrichten zu füllen, daß alles Neue, wo es auch geschah, sich in ihr wie in einem Brennpunkt sammelte. Dies war erst möglich nach der Ausbreitung von Telegraphie und Eisenbahn. Die Zeitungen ersten Ranges begannen jetzt mehr als einmal täglich zu erscheinen; sie erweiterten ihren Stoffkreis beträchtlich. Damals kamen Markt- und Kursberichte, Landtagsreferate, Kongreßberichte, Gerichtsverhandlungen, Feuilletonromane und der volkswirtschaftliche Teil als neue Stoffgebiete zu den älteren politischen und feuilletonistischen Teilen hinzu. Die Zeitungen wollten nicht mehr belehren, sondern möglichst schnell über alles berichten. Daneben natürlich gaben die großen Blätter ihre geistige Führerstelle nicht auf, die sie in den sturmbewegten Jahren von 1840 bis 1849 errungen hatten. Die Zeitungen bildeten sich allmählich zu Organen bestimmter politischer Parteien um. Die erstarkende Presse war die beste Bürgschaft der gesetzlichen Freiheit — „wäre selbst die Verfassungsurkunde verloren, die Preßfreiheit würde sie uns wiedergeben" — und in den immer heftigeren Spannungen ward die Presse zu dem unentbehrlichen Sicherheitsventil der modernen Gesellschaft. Die deutschen Zeitungen verloren mehr und mehr ihre frühere etwas steife Zurückhaltung, — man denke an die Zeit, da die Allgemeine Zeitung erklärte, sie schriebe nur für Staatsmänner und Gelehrte, nicht für die Crapule —

ja, die Zeitungen nahmen sogar mit in erster Linie an der allgemeinen Demokratisierung teil. Von charakteristischen politischen Schriftstellern dieser Generation sind außer Freytag und Julian Schmidt von den Grenzboten besonders Stahl und Gerlach von der Kreuzzeitung zu nennen.

Die namhaftesten Verleger der Zeit waren noch immer die alten; Johann Friedrich Cotta und seine Nachfolger in Stuttgart waren die Verleger von Geibel, Kinkel, Gregorovius, Redwitz, Schack, Auerbach, Lingg und Riehl; Julius Campe in Hamburg war der Verleger von Hebbel, J. J. Weber, Meidinger u. a. von Otto Ludwig, Salomon Hirzel von Gustav Freytag und von Grimms deutschem Wörterbuch.

Die vierte Generation

1. Politische, wirtschaftliche und soziale Zustände

Es war kein Ereignis von einschneidender Bedeutung, das die dritte und vierte Generation voneinander trennte, kein Dichterwerk von Eigenart und Größe, kein Denker mit neuer Weltanschauung und Weltfühlung, ja nicht einmal der Kampfruf: „Hie alte, hie neue Kunst" schied das literarische Leben der dicht und fast unlösbar nebeneinander stehenden Generationen. Es war ein langsamer, gleitender, unblutiger Übergang. Noch weniger als sonst kann man hier einen kalendermäßigen und chronologischen Einschnitt machen. Es war, als ginge ein Sommer mit seinen Blüten und Früchten still und allmählich in den kühleren Herbst mit seinen blasseren Strahlen und längeren Abenden über.

Literarisch deutete auf einen Wandel der Generationen noch nicht das mindeste hin. Noch prangte Kellers Kunst über und über mit goldenen Trauben; noch zog durch Scheffels Lyrik der Spätsommer erst die allerzartesten Fäden; noch blühten Geibel, Auerbach und Stifter; in scheinbar unerschütterter Kraft stand, wie die Eiche auf dem Berge, der gewaltige Hebbel; Wagner strebte machtvoll empor; nur von dem Fruchtbaum des vereinsamten Otto Ludwig sank lange schon das vergilbende Laub; Heyse, Storm, Groth, Riehl, Reuter und Raabe deckten den Garten und seine Beete mit den buntesten und mannigfaltigsten Blüten.

So schien im Jahr 1862 in sommerlicher Pracht das an künstlerischen Talenten überreiche Geschlecht noch lange blühen zu sollen. Doch im Stande der Sonne, in den strömenden Lüften des Himmels, im Schoß der Erde selbst liegt die Notwendigkeit von Blühen und Vergehen. Es war der Wandel der praktischen Voraussetzungen, der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse, der seit dem Jahr 1862 unaufhaltsam und von Jahr zu Jahr entschiedener das Aussehen der Literatur veränderte.

Diesen Wandel im staatlichen und ökonomischen Leben der Nation zu bezeichnen, genügt es, einen einzigen Namen zu nennen: Bismarck. Nicht, daß wir in ihm die ursprüngliche, die Zeiten bewegende Kraft zu erkennen hätten. Diese lag in der gesamten bisherigen Entwicklung der deutschen Geschicke, in der wir seit den Tagen der Befreiungskriege zwei Zielpunkte erkennen können: Bürgerliche Freiheit und staatliche Einheit. Aber Bismarck war der vom Schicksal erkorene Mann, unser Führer aus dem Elend der Staatlosigkeit zu werden. Auch vor

Bismarcks Auge entschleierte sich erst allmählich der Weg, der zu Deutschlands Einheit führte; wie hätte den Zeitgenossen der Weg gleich erkennbar sein können! Erst dem rückschauenden Blick liegt alles klar zu Tage: Wie Bismarck den Fanatismus der Dänen benutzte, die 1863 das langumstrittene Schleswig-Holstein endgültig dem Inselreiche einverleiben wollten; wie er vorsichtig die Einmischung des Auslands in die holsteinschen Angelegenheiten fern hielt; wie er, als durch die Tüchtigkeit des Heeres den diplomatischen Schachzügen 1864 die militärischen Siege gefolgt waren und Düppel und Alsen nach langer Zeit wieder die ersten kriegerischen Lorbeeren gebracht hatten, das gesunkene Vertrauen auf Preußens deutsche Politik hob; wie er Schleswig-Holstein Dänemark für immer entwand; wie er endlich im Jahr 1866 auch den Krieg mit Östreich nicht scheute und die deutsche Frage mit Blut und Eisen löste. Und nun, nach glorreichem Sieg, zugleich welche Erfolge und welche Mäßigung! Hannover, Hessen-Nassau und Frankfurt gewonnen; Sachsen geschont, Östreich aus dem deutschen Staatsverband ausgeschieden, die Zweiteilung des Machteinflusses zwischen Preußen und Östreich dadurch beseitigt; der norddeutsche Bund gegründet; Deutschland zwar enger, aber fester als vorher begrenzt; Bayern, Württemberg und Baden mit geheimen Schutz- und Trutzverträgen Preußen verbündet, und das alles, ohne daß England und Frankreich in die deutschen Angelegenheiten hätten eingreifen können.

Und zu diesen gewaltigen politischen Kämpfen kam noch 1863 ganz unerwartet, wie wir sehen werden, auch eine soziale Bewegung in die proletarischen Massen. „Wie es Zeiten gibt, in denen das geistige Leben in den Stuben der Denker und Dichter sich zusammendrängt, so gibt es auch Zeiten, in denen das Leben der Nation in den Sälen der Parlamente, in den Kabinetten der Politiker und auf dem blutigen Boden der Schlachtfelder sich abspielt." Die Literatur von 1866 **mußte** eine andere sein als die von 1830 und 1850, und das politische Interesse **mußte** in dieser Zeit jedes andre, auch das literarische Interesse in den Hintergrund drängen.

Vier Jahre später, und der Krieg mit Frankreich 1870/71 brachte Deutschlands staatliche Einheit. Es war die schönste, erhebendste, an Erfolgen reichste Zeit der deutschen Geschichte. Nicht umsonst brachte unser Volk diesmal die Blutopfer in den Schlachten bei Weißenburg, Wörth und Spichern, bei Metz und Sedan, bei Paris, an der Loire, bei Belfort und Amiens. Am 18. Januar 1871 ward in Versailles vor den siegreichen Fahnen, die sich den Weg bis ins Innere Frankreichs gebahnt hatten, das deutsche Kaisertum verkündet. Die lange verlorenen Länder Elsaß-Lothringen wurden wieder gewonnen. Mit Jubel empfing das Vaterland seine siegreich heimkehrenden Söhne. Rasch ward im großen Ganzen der innere Ausbau des Reiches vollendet, die bürgerlichen Freiheiten fest begründet. Mit dem sich für unfehlbar erklärenden Papsttum jenseits der Berge (ultra montes) führte das neu erstandene, protestantische Kaisertum im Norden von 1873 an den unglücklich verlaufenden Kulturkampf. Auch in Östreich kämpften freie Geister mit wechselndem Glück gegen die Kirche. Anzengrubers Bauernstücke sind nur aus dieser Kampfstimmung zu verstehen. Mit der Aufrichtung des Reiches lernte die Nation zum ersten Mal die Segnungen der Einheitlichkeit in Heer und Flotte, in Gesetzgebung, in Geld, Gewerbe, Handel, Post usw. kennen. Es war fast

zuviel des Herrlichen, Großen, Heißersehnten, das mit einem Mal dem so lange tief zerklüfteten und zerrissenen Volke gewährt wurde.

Die kriegerischen Ereignisse und die großen Erfolge hatten jedoch auch ihre ungünstigen Folgen: der gewalttätige Sinn ward in der jüngeren Generation gestärkt; die Gewährung des direkten, gleichen allgemeinen, geheimen Wahlrechts für den Reichstag rief ungezügelte politische Leidenschaften hervor, und die Wohltaten und Segnungen der Einheit, die für viele zu rasch und zu mühelos gekommen waren, schienen dem Bildungsstolz der Unzufriedenen bald selbstverständlich zu sein. Auf eine wichtige Tatsache muß besonders aufmerksam gemacht werden: Nur so lange unser Volk nach nationaler Einheit sich sehnte, hatte die Dichtung aus dem Gedanken der Einheit Kräfte gesogen; als die Errichtung des Reiches die Einheit gebracht hatte, hörten die Einheitsgedanken auf, poetisch fruchtbar zu sein.

•

Doch zu den politischen Ereignissen kamen als weiteres einflußreiches Moment die wirtschaftlichen Verhältnisse. Beschämender Weise hinterließ der Krieg 1870 und all seine Glorie in der Literatur nicht so tiefe Spuren wie die wirtschaftliche Krisis, die eine der beklagenswerten Folgen des Krieges war. Im Jahr 1872 und 1873 kam eine jener großen Flutwellen kapitalistischer Art, von denen schon bei der dritten Generation die Rede war. In enormen Mengen brach das französische Gold herein; der Milliardensegen ergoß sich über das Land. Schaffensfreudigkeit und Unternehmungslust zeigten sich ohnedies nach dem siegreichen Kriege; 1869 war bereits die Gewerbefreiheit verkündet worden, nach der das Bürgertum von 1808 an gestrebt hatte; die Freizügigkeit folgte 1871; Aktiengesellschaften und Gründungen schossen wie Pilze aus der Erde; solide, noch mehr aber unsolide Geschäfte steigerten die Produktion. Einerseits stieg das Großunternehmertum, anderseits schwoll die Zahl der Lohnarbeiter ungemein rasch an. Große Vermögen bildeten sich über Nacht, von denen man in Deutschland bisher keine Ahnung gehabt hatte; das Spekulations- und Gründungsfieber griff von den großkapitalistischen Kreisen aus um sich, wenngleich die Verderbnis in den Volkskörper nicht sehr tief eindrang, sondern auf gewisse Teile der oberen Gesellschaftsklassen beschränkt blieb, die in einen Taumel von Börsenspiel und leichtem Verdienst versetzt wurden. Mochte die Gründerzeit an sich widerlich sein, in einzelnen Unternehmungen und Persönlichkeiten entbehrte sie einer gewissen Großartigkeit nicht. Da kam im Jahr 1873 der große Krach, der unendlich viel Existenzen vernichtete. Eine Zeit vorübergehenden Niedergangs folgte, erfüllt von Mutlosigkeit und Mißtrauen.

Hatte sich die Möglichkeit und Form des Verdienens nach dem Zusammenbruch von 1873 auch gewandelt, der materialistische Geist, der einmal geweckt war, blieb. Die in der Zeit wirtschaftlicher Aufwärtsbewegung geschaffenen Betriebe mußten erhalten, mit Zähigkeit und Ausdauer mußten neue Absatzgebiete gewonnen werden. Und Dank der im allgemeinen unversehrt erhaltenen Tüchtigkeit des deutschen Kaufmannstandes ging Deutschland aus der Krisis wirtschaftlich stärker hervor, als es in sie eingetreten war. Der Handel zu Lande nahm einen mächtigen Aufschwung, die deutsche Handelsflotte ward die zweitstärkste der Welt, die Industrie führte unermeßliche Werte aus. Deutschland wandelte sich durch die Ver-

änderung der wirtschaftlichen Kräfte aus einem Ackerbaustaat in einen Industriestaat. Dies ist das wichtigste volkswirtschaftliche Ereignis des Zeitraumes zwischen 1860 und 1900. Nur eine Notwendigkeit war es, daß Bismarck im Jahre 1878 mit dem Freihandelssystem brach und zum gemäßigten Schutzzoll überging.

Die Stadtbewohner, die 1850 ein Viertel der Gesamtbevölkerung ausgemacht hatten, betrugen 1870 ein Drittel, 1900 fast die Hälfte der Bewohnerschaft Deutschlands. Die Kultur begann immer mehr städtische Kultur zu werden. Die alten ländlichen und kleinbürgerlichen Sitten, Trachten, Baustile wurden ohne Pietät preisgegeben. Alles sollte neu, modern, uniform werden.

Die Generation war geschäftlich groß; doch sie trug durchaus die Züge des Nutzens. Hast und Nervosität waren die Folgen des scharfen wirtschaftlichen Wettbewerbes. Der Besitz war größer, aber auch unsicherer geworden. Der Bedarf an Gütern eilte immer dem vorhandenen Bestand um Einiges voraus; das Materielle wurde immer mehr überschätzt. Auch die Kunst wurde sinnlicher als früher, sie zielte auf stärkere Reize und diente vielfach nur Unterhaltungszwecken. Die Talente waren zahlreich und billig; und der Kapitalismus verführte oder zwang vielmehr viele Talente zum Feilhalten der Kunst und ihrer Gaben.

*

Als dritter gewaltiger, das nationale Leben und die Literatur umgestaltender Faktor kam in dieser Generation noch das soziale Element hinzu. Im ständischen Aufbau der Nation vollzog sich nach den Kriegen von 1864 und 1870 eine große Änderung: Das Bürgertum, dessen Aufstreben wir seit dem Zusammenbrechen des preußischen Feudalstaates 1806 so viele Hindernisse überwinden sahen, kam durch die politischen und wirtschaftlichen Neubildungen nach dem deutsch-französischen Krieg zur Herrschaft. Das Bürgertum vereinte jetzt das Selbstbewußtsein und den Reichtum der feudalen Geschlechter mit der ungeheuer sich erweiternden Bildung des Jahrhunderts und sonnte sich in den wesentlich durch bürgerliche Kraft und Tüchtigkeit errungenen Erfolgen.

„Das Zeitalter des Bürgertums hatte in seiner kaum hundertjährigen Dauer erst ganz enthüllt, was Menschen in wirtschaftlicher Kraftentfaltung vermögen: Unterjochung der Naturkräfte, Maschinerie, Anwendung der Chemie auf Industrie und Ackerbau, Dampfschiffahrt, Eisenbahnen, elektrische Telegraphen, Urbarmachung ganzer Weltteile, Schiffbarmachung der Flüsse, ganze aus dem Boden hervorgestampfte Bevölkerungen — welches frühere Jahrhundert ahnte, daß solche Produktionskräfte im Schoß der gesellschaftlichen Arbeit schlummerten?"

Doch die Beobachtung eines Sozialkritikers ist richtig: Der Mittelstand, der zur Herrschaft gekommen, ist eigentlich nicht mehr ein Mittelstand. Der Bürgerstand mußte gewärtig sein, daß sich gegen ihn eine neue, aufwärtsdrängende Schicht der Nation erhob, wie sich der Bürgerstand einst gegen den langsam verknöchernden Staat des Absolutismus erhoben hatte. Und dies Aufwärtswühlen eines neuen Standes sollte nicht lange auf sich warten lassen.

Im Jahr 1863 erschien zum ersten Male in Deutschland eine selbständige politische Arbeiterpartei von einigen tausend Mitgliedern. Bis dahin waren die Arbeiter noch nicht zum Bewußtsein ihrer selbst gekommen; die Mehrzahl der Lohnarbeiter hatte sich bis 1863 zur

bürgerlichen Fortschrittspartei gehalten. Bis dahin hatte im sozialen Leben als höchste Weisheit der Grundsatz der sogenannten Manchesterleute gegolten, die das freie, gänzlich ungebundene Spiel der wirtschaftlichen Kräfte als der Weisheit höchsten Schluß verkündet (laissez faire, laissez aller) und von einem Steigen des Lohnes das Schwinden aller Mißstände erwartet hatten. Da trat der Agitator **Ferdinand Lassalle** auf. Er war der Mann, der das Klassenbewußtsein des deutschen Arbeiterstandes weckte. Freilich: Nicht aus sozialen Gründen, nur aus persönlicher Machtgier rief er in dieser Schicksalswende der Masse zu, daß nur durch selbständige, politische Vertretung des Arbeiterstandes in den gesetzgebenden Körperschaften die Interessen des Arbeiterstandes befriedigt werden könnten. Dieses Wachrufen des sozialen Bewußtseins in den Massen wird immer eins der denkwürdigsten Ereignisse der ganzen neueren Geschichte bleiben.

Ferdinand Lassalle aus Breslau, der Sohn jüdischer Eltern (gefallen im Duell 1864 im Alter von 39 Jahren), war nicht bloß der Vater des deutschen Sozialismus, sondern auch einer der energischsten und charakteristischsten **Bahnbrecher der vierten Generation** überhaupt. Maßloser Ehrgeiz war die Triebfeder seines Handelns. Lassalle war mehr als bloß erfolgreicher Agitator, er war auch in den Wissenschaften von hervorragender Bedeutung. Seine Hauptwerke sind: Die Philosophie Heraklits des Dunklen 1858, Das System der erworbenen Rechte 1861, Herr Bastiat-Schulze von Delitzsch oder Kapital und Arbeit 1864. Lassalle stellte das sogenannte (heute aufgegebene) eherne Lohngesetz auf, forderte Staatshilfe zur Gründung von Produktionsgenossenschaften und stand auf durchaus nationalem Boden bei seinem Verlangen nach einem Volkskönigtum. Zum Schaden unseres Volkes ward nach Lassalles Tod die nationale Richtung des Sozialismus zu Gunsten des internationalen Sozialismus aufgegeben. Es sei erwähnt, daß Lassalle auch ein Drama schrieb: Franz von Sickingen 1859, das in seiner Einleitung die Grundsätze des modernen geschichtlichen Dramas aufstellte und im Gespräch der Personen die höchste Schärfe des begrifflichen Ausdrucks aufwies.

Die ursprünglich nationale Richtung des Lassalleschen Sozialismus wurde durch Karl **Marx** und Friedrich **Engels** in eine internationale Richtung verändert. In seinen Schriften (Kommunistisches Manifest 1847, Das Kapital 1867) stellte Marx eine vollständig neue Geschichts- und Weltanschauung auf. Er sah in der Geschichte überhaupt nur das Walten wirtschaftlicher Kräfte. Auf der Art der Erzeugung und des Austausches wirtschaftlicher Güter beruht nach Marx die Gesellschaftsordnung. Ändert sich die wirtschaftliche Ordnung, so muß sich auch die gesellschaftliche Ordnung ändern. In der kapitalistischen Gesellschaftsordnung herrscht der Privatbesitz. Privatbesitz aber, lehrte Marx, sei die Wurzel alles Übels; er rufe die Klassenunterschiede, diese die Klasseninteressen und diese endlich den Klassenkampf hervor. Die kapitalistische Gesellschaft von heute sei nicht mehr imstande, den Aufgaben der Fortentwicklung der wirtschaftlichen Zustände zu genügen. Die kapitalistische Gesellschaft müsse abgelöst werden durch die sozialistische. Mit Begeisterung machte sich die Arbeiterklasse zum Träger der Marxschen Gedanken: Aufhebung des Privateigentums an allen Arbeitsmitteln, an Grund und Boden, Bergwerken, Rohstoffen, Fabriken, Werkzeugen, Maschinen und Kapitalien, Aufhebung der Ausbeutung in jeder Form, Beseitigung aller politischen und sozialen Ungleichheit, Aufhebung aller trennenden nationalen Schranken, genossenschaftliche Regelung der Gesamtarbeit mit gemeinnütziger Verwendung und gerechter Verteilung des Arbeitsertrages; gleiche Rechte und gleiche

Pflichten aller ohne Unterschied des Geschlechtes und der Abstammung; Arbeitspflicht aller und Gewährung gleicher Bildungsmöglichkeiten für alle Glieder des Volkes durch gemeinsame Kindererziehung. Dazu kam die Verheißung eines jauchzenden Aufschwunges aller geistigen und wirtschaftlichen Kräfte in einer höchsten kommunistischen Wirtschaftsform und das Zauberbild der Aufhebung des jahrtausend alten Elends kapitalistischer Zustände.

Das sind in Stichworten die Grundgedanken des Marxschen Kollektivismus, der von 1867 an einen geistigen Eroberungszug durch die Welt antrat, der nur mit dem Siegeszug Darwinscher Gedanken zu vergleichen ist, und der auch heute noch nicht zu Ende ist (1864 gab es 4610 Lassalleaner; 1871 wurden zur Reichstagswahl 124 000 sozialdemokratische Stimmen abgegeben, 1878: 437 000, 1893: 1 786 000, 1903: 3 025 000 Stimmen). Obschon der Marxsche Kollektivismus als wirtschaftliche Lehre im Ganzen nicht aufrecht zu erhalten ist, kann man am Marxismus erkennen, daß an großen Weltanschauungen die Irrtümer fast ebenso wichtig und unentbehrlich sind wie die Wahrheiten. „Aufhebung des sozialen Elendes, Eröffnung der Glücksmöglichkeit aller, auch der Niedersten in einem fernen Zukunftsstaat": mit wahrer Inbrunst richteten die Massen ihre Augen auf diese Modernisierung des tausendjährigen Reiches, auf dieses utopische Zukunftsbild von Dingen, von denen kein Mensch sagen kann, ob sie sein werden oder sein können. In diesem ökonomischen Ideal suchten sie Ersatz für den verlorenen Trost des religiösen Glaubens und richteten damit ihr Denken und ihr Fühlen über den gegenwärtigen Zustand hinaus, um ihre unruhig wandernden Gedanken in fernen Bildern sozialen und wirtschaftlichen Glückes ausruhen zu lassen.

2. Der Einfluß der Philosophie und Naturwissenschaft

Pessimismus und Darwinismus heißen die beiden großen Weltanschauungen, die auf das geistige Leben der vierten Generation von stärkstem Einfluß waren und die Kunst dieses Zeitgeschlechtes mit neuen Anschauungen und Empfindungswerten mächtig durchdrangen. Wie die untern Volksschichten im Marxismus, so berauschten sich im Pessimismus die höheren Gesellschaftsklassen. Der Begründer des Pessimismus als philosophischer Weltanschauung war Schopenhauer.

Arthur Schopenhauer, geboren 1788 in Danzig, Sohn der bekannten Unterhaltungsschriftstellerin Johanna Schopenhauer, war der weltmännischste der bisherigen deutschen Philosophen. Seine Philosophie war ein System, bei dem die verschiedensten Parteigänger, namentlich Dichter und Künstlernaturen, auf ihre Kosten kamen. Nicht am wenigsten fesselte an seiner Philosophie die Klarheit und Anschaulichkeit des Ausdrucks. Diesen Philosophen verstand man ganz deutlich, was man weder von Kant noch von Hegel hatte behaupten können. Mit Beharrlichkeit ging Schopenhauer eigene Wege. Das Hegeltum, das in seiner Jugend herrschte, und das er haßte, hatte ihm den Weg zu den Universitäten wie zu einer größeren Wirkung auf die Welt gesperrt. Er lebte eine Zeitlang in Weimar in der Nähe Goethes, schrieb in Dresden 1814 bis 1818 Die Welt als Wille und Vorstellung, reiste viel in Italien und siedelte 1831 nach Frankfurt am Main über, wo er als Junggeselle, einsiedlerisch, voll innern Grimms gegen die Philosophen, die ihn nicht aufkommen ließen, in geistig reich bewegter, genußfroher Muße lebte.

1819 war bereits sein Hauptwerk: Die Welt als Wille und Vorstellung erschienen, von Jean Paul freudig begrüßt. Doch damals war nicht die Zeit, in der es wirken konnte. Noch 1844 ging die zweite, erweiterte Auflage fast spurlos vorüber. Erst in den fünfziger Jahren schlug die Stunde für Schopenhauers Verständnis. Er sah den Fall der Hegelingen und zugleich den eigenen Weltruhm, den er mit ungeheurer Ehrbegier so lange vergebens erwartet hatte. 1851 erschienen Parerga und Paralipomena. Der ungefüge und gelehrt klingende Titel verriet nicht, daß hier Schopenhauers bestes, volkstümlichstes und verständlichstes Buch vorlag. Schopenhauer starb 1860 in Frankfurt.

Philosophisch bot Schopenhauers System eigentlich nichts Neues. Denn die Welt als Vorstellung aufzufassen, war allen Philosophen seit Kant und Fichte vertraut; die Welt als Wille aufzufassen, ebenfalls; im Grunde war der Pessimismus Schopenhauers einziger neuer Grundgedanke. Doch wie in der Dichtkunst, kommt es auch in der Philosophie nicht so sehr darauf an, daß etwas ganz Neues kommt, sondern darauf, daß es zur rechten Zeit kommt. Und diesem System schlug zwischen 1860 und 1870 die Schicksalsstunde.

Die Welt ist Vorstellung, so lehren Schopenhauer und Kant. Der dreifache Schleier der Maja — Zeit, Raum, Ursächlichkeit — hindert den Menschen, das wahre Wesen der Welt zu erkennen. Auch der Leib des Menschen ist nur eine Vorstellung in seinem Gehirn. Aber gerade an seinem eigenen Leibe wird der Mensch inne, daß in dieser Vorstellung etwas anderes lebt, das ihn lenkt: Der Wille. Der Wille, sagt Schopenhauer, ist das Kantische Ding an sich. Der Mensch ist zugleich Vorstellung und Ding an sich. Ähnlich ist es, sagt Schopenhauer mit kühnem Ähnlichkeitsschluß, bei allen andern Gegenständen. Der Wille waltet blind in dem Weltall und dem Mineralreich; er strebt in den Pflanzen und Tieren aus dieser Dumpfheit empor; häuft im Menschen Nervenmasse und Gehirn an; dieses faßt im Spiegel seines Erkennens die Welt auf, und es wird Licht: mit einem Schlage steht die vom Willen bewegte Welt nun als Vorstellung im Gehirn da. (Der Geist betrachtet die Welt, die der Wille geschaffen hat. Und was sieht er? Dummheit, Angst, Drängen, Kampf, glücklose Arbeit. Nichts sonst.) Das Leben ist eine Qual und eine Schuld zugleich. Die vorhandene Welt ist so schlecht, daß sie notwendiger Weise untergehen müßte, wenn sie nur noch ein wenig schlechter wäre. Nur ein wahrhaft verruchter Optimismus kann die Schlechtigkeit dieser Weltordnung anzweifeln. Das Leben pendelt ewig zwischen zwei Gegensätzen: zwischen Entbehrung und Langeweile hin und her. Der letzte Zweck des Lebens ist, die Menschen, „diese schalen Einfälle des Weltwillens", für einige Zeit noch fortzupflanzen. Aber es lohnt sich nicht, auf etwas hinzuarbeiten, was gar keinen Wert hat. Auch die Liebe ist nur eine grenzenlose Selbsttäuschung. Der Weise verachtet das Weib. Wohin der Mensch schaut, er sieht nichts als Jammer. Aber der Weise sagt sich auch, wenn er jemanden am Leben leiden sieht: Dies Lebende bist Du. Tat twam asi. Und der Weise empfindet Mitleid, namenloses Mitleid mit allem, was leidet, und dieses Mitleid bereitet die höchste sittliche Handlung vor: Die Verneinung des Willens zum Leben. Den Selbstmord verwirft der Weise, denn der Selbstmörder will ja das Leben; er ist nur mit den zufälligen Bedingungen seines Lebens unzufrieden. Freiwillige Armut, freiwillige Keuschheit, freiwillige Entbehrung sind die sittlichen Aufgaben. Das Ziel ist die völlige Überwindung der Welt, die Rückkehr zum Nichts (dem indischen Nirwana), das als höchstes letztes Ziel hinter aller Tugend und Heiligkeit schwebt.

Will man die Wirkung des philosophischen Pessimismus auf die Literatur schildern, so muß man zunächst folgendes erwägen. Der Schmerz war und ist allezeit ein besserer Dichter als die Freude. Der Freude genügt ein einziger Jubelruf — sie ist — und das einfache glückliche Sein befriedigt sie. Der Schmerz aber gebiert die Dichtung, vielleicht nicht die ganze Dichtung, aber doch die große Dichtung; man denke an König Ödipus, an Dantes göttliche Komödie, an Hamlet, Faust, aber auch an Don Quixote. In der Sehnsucht, in der Erinnerung an entschwundenes Glück und im Mitleid, mehr oder minder also im Schmerz, liegen drei

der wichtigsten Quellen des dichterischen Lebens überhaupt. Das Wesen aller Kunst ist, uns von unserem Ich zu erlösen. Dies haben freilich die sogenannten pessimistischen Dichter dieser Generation (Hamerling, Hieronymus Lorm, Kürnberger, Möser, Schönaich-Carolath) am wenigsten verstanden. Aber das Verdienst des Schopenhauerschen Pessimismus bleibt doch, hier in die Tiefe gezeigt zu haben. Nach dem Bekanntwerden von Schopenhauers Weltauffassung war es selbst dem plattesten Dichter unmöglich, die Not, das Leid, die Unvollkommenheiten und die Hemmungen des Lebens in der Dichtung kurzer Hand unberücksichtigt zu lassen.

Noch bedeutender war eine andere Wirkung der Schopenhauerschen Philosophie. Die bisherige Anschauung von der Willensfreiheit wurde durch sie beseitigt. Erst seit Schopenhauer herrscht in den Kreisen der Gebildeten der Determinismus. Schopenhauer hat ihn nicht gefunden, aber er hat ihn verbreitet. Determinismus ist die Auffassung, nach der das Wollen des Menschen durch Motive (Beweggründe) bestimmt wird. Der Mensch hat keine Willensfreiheit, aber ihn beherrscht auch kein unabwendbares Schicksal. Das Wollen des Menschen ist niemals ursachlos; es wird stets durch die vorhandenen Gefühle und Vorstellungen — das sind die Motive — bestimmt. „Der Mensch tut allezeit nur, was er will und tut es doch notwendig. Das liegt daran, daß er schon ist, was er will: Denn aus dem, was er ist, folgt notwendig alles, was er jedesmal tut." Für die Weltauffassung, namentlich im Drama, war dies von grundlegender Bedeutung: „Der große Konflikt, der so lange vorgehalten hatte, der Kampf zwischen dem Willen und der Versuchung durch Sinne und Leidenschaften, war nicht mehr zu gestalten, seit die Lehre von der Freiheit des Willens erschüttert war und seit Schopenhauer gelehrt hatte, daß der Mensch zwar tut, was er will, daß er aber nur will, was er mit Notwendigkeit wollen muß."

Als Fortsetzer des Schopenhauerschen Pessimismus galt lange Zeit hindurch Eduard von Hartmann (geboren 1842 in Berlin, gestorben 1906 in Großlichterfelde). Sehr mit Unrecht; denn wenn Hartmann auch von dem Übergewicht der Unlust über die Lust bei allem Leben ausgeht, so fordert er doch keineswegs freiwillige Selbstverneinung des Willens zum Leben, sondern Selbstverleugnung in tätiger Förderung des Lebensprozesses unter den Geboten der Sittlichkeit. So schöpft Hartmann aus dem Bewußtsein der Pflichterfüllung einen Optimismus, der die Menschheit mit dem Leben versöhnt, auch wenn ihr dessen letzter Zweck notwendig unklar bleiben muß. Hartmann besaß in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts eine große Gemeinde, die gläubig an ihm hing. Diesen Erfolg dankte er namentlich dem Werk: Die Philosophie des Unbewußten 1869. Hartmanns philosophisches Denken ging von der Ansicht aus, daß es geistiges (d. h. vorstellendes und wollendes) und doch unbewußtes Wirken gibt. Er lehrte, daß das unbewußte geistige Leben dem im Bewußtsein sich abspielenden geistigen Leben unendlich überlegen ist, und daß das Bewußtsein das Unbewußte niemals vollständig zu erfassen und wiederzugeben vermöge. Hartmanns Philosophie war im Grunde eine Verschmelzung von Schopenhauers und Hegels Gedanken, ein Unternehmen, das zunächst aussichtslos scheinen mußte, aber bei genauerem Zusehen doch in der Entwicklung begründet war: der unbewußte Weltgeist, das berühmte Unbewußte Hartmanns, ist der „Wille", aber

nicht mehr der dumpfe Wille wie bei Schopenhauer, sondern ein Wille, der von der logischen „Idee" Hegels durchleuchtet ist. Doch nicht dem mystischen Begriff des Unbewußten dankte Hartmanns philosophisches Hauptwerk seine große Verbreitung, sondern wesentlich dem Kapitel über die Philosophie der Liebe und dem Kapitel über den Pessimismus. Daß Hartmann selbst zu den Pessimisten im engeren Sinne gerechnet wurde, war eine Folge oberflächlicher Klasseneinordnung.

*

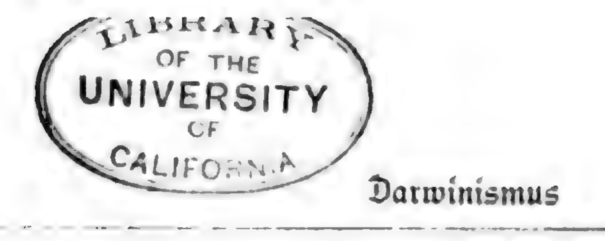
Näher und näher sehen wir die Hauptströmungen des geistigen Lebens zu einer Einheit zusammenfließen. Die Marxsche Richtung hatte in der Geschichte nur den Kampf wirtschaftlicher Kräfte gesehen; der Pessimismus Schopenhauers hatte menschliches Leid und menschliche Willensunfreiheit zum Gegenstand philosophischer Untersuchung gemacht; nun kam eine Lehre, die gleichsam die naturwissenschaftliche Begründung dafür gab: Das ganze Naturgeschehen in der organischen Welt ist nur ein „Kampf ums Dasein"; das Gesetz der Vererbung von Eigenschaften schließt mit Notwendigkeit die Ursachlosigkeit des menschlichen Willens aus. Man kann wohl sagen, daß keine Lehre die Menschen dieser Zeit tiefer aufgeregt hat als die Lehre von der Abstammung des Menschen: der Darwinismus.

Der große englische Forscher Charles Darwin (1809 bis 1882) hatte 1859 sein grundlegendes Werk: Über die Entstehung der Arten herausgegeben. 1871 erschien sein zweites Hauptwerk: Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. Die Nennung dieses Buches weckt die Erinnerung an viel wüste Streitereien und Übertreibungen. Es haben sich in diesem Streit oft diejenigen am lautesten hören lassen, die am geringsten dazu vorgebildet waren. Im ersten Jubel gingen die Anhänger Darwins auch weit über das wissenschaftlich Gesicherte hinaus. Gleichwohl ist Darwins Lehre eine der größten Entdeckungen des Jahrhunderts. Der Kern der Lehre ist folgender:

Die Frage nach der Entwicklung der organischen Natur birgt zwei Fragen: Erstens, wie ist der Organismus des Einzelwesens entstanden und zweitens, wie sind die gesamten organischen Wesen im Lauf der Erdgeschichte entstanden.

Erstens: Die Entwicklung des Individuums stammt aus der Zelle, wobei der Mensch bei seiner vor der Geburt liegenden Entwicklung alle früheren Entwicklungsstufen der Tiere noch einmal in abgekürzter Weise wiederholt. Dies ist mit ziemlicher wissenschaftlicher Sicherheit festgestellt.

Zweitens: Die Entstehung der gesamten organischen Wesen, sagt Darwin, ist ähnlich verlaufen wie die der Einzelwesen im Mutterschoß; auch die organische Welt, Tier- und Pflanzenwelt, hat sich durch natürliche Umbildung aus einfacheren Formen entwickelt: „Die Darwinsche Theorie besagt nicht mehr und nicht weniger, als daß die Arten veränderlich sind, daß die heute lebenden Arten nicht als solche erschaffen, sondern aus andern Arten, die früher gelebt haben, durch deren Umwandlung entstanden sind und gewissermaßen die lebenden Zweigspitzen eines Stammbaumes darstellen, dessen Stämme und Zweige jenen Arten entsprechen, die in früheren Zeitaltern die Erde bevölkert haben." (Entwicklungs- oder Deszendenzlehre). Um nun zu erklären, auf welche Weise neue Arten entstehen könnten, stellte Darwin die Selektionstheorie auf. Kampf ums Dasein, Auswahl des Passenden, natürliche Zuchtwahl und Vererbung: das


LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

waren die von Darwin gefundenen Formeln, um die Entstehung der heutigen Organismen zu erklären. Wenn Darwins Lehre von der Auswahl des Passenden später vielleicht wissenschaftlich auch wesentlich eingeschränkt werden sollte, die Entwicklungslehre als solche wird doch eine der größten Errungenschaften der Wissenschaft bleiben.

Der Darwinismus beschäftigte wie keine andere naturwissenschaftliche Lehre vor ihr die Welt der Gebildeten. Das Greuelvollste an dieser Lehre schien den Gegnern zu sein, daß der Mensch, die „Krone der Schöpfung", zu den Säugetieren gerechnet und den für Tier- und Pflanzenwelt aufgestellten Gesetzen der Artbildung ebenfalls unterworfen sein sollte. Man gefiel sich auf Freundes- wie Feindesseite in Übertreibungen; daß der Mensch von den Affen abstamme, hat bekanntlich Darwin nirgends behauptet. Besonders in streng kirchlichen, doch auch in echt religiösen Kreisen erregte der Darwinismus großen Anstoß. Darwin war persönlich ein lauterer, an eiserner Selbstzucht fast einzig dastehender Charakter, der seine Werke unter den größten körperlichen Leiden in stiller, unermüdlicher Arbeit schuf und der in seiner Einsamkeit von Lob und Tadel kaum berührt wurde. Von ihm galt wahrhaft Goethes Wort: „Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, der hat auch Religion."

Populär wissenschaftliche Schriften behandelten Darwins Lehre allerdings meist in einer Weise, daß der Laie den Eindruck haben mußte, als ob die zu Grunde liegenden Fragen nun ein für allemal mit absoluter Sicherheit gelöst seien. Das war keineswegs der Fall; dennoch ist mit dem Darwinismus fraglos ein großer Umschwung der organischen Naturwissenschaften verbunden. Ein so feuriger Prophet wie Ernst Haeckel in Jena trug viel dazu bei, in Deutschland die Darwinsche Lehre zu verbreiten, unter deren bewußtem oder unbewußtem Einfluß die folgenden zwei Generationen des Jahrhunderts aufgewachsen sind. Von Darwins Entwicklungslehre ging, um nur ein Beispiel zu nennen, Nietzsches Philosophie aus. In literarischer Beziehung zündete namentlich der Gedanke der Vererbung (Vererbung ist die Übertragung gewisser Komplexe von Eigenschaften von den Vorfahren auf die Nachkommen). In unzähligen, meist mißverstandenen Wendungen kehrte in der Folgezeit der Gedanke der Vererbung wieder. Zola baute auf Vererbung, Rasse und Umwelt seine große Romanfolge der Rougon-Macquart auf; Ibsen stand in mehreren gesellschaftskritischen Dramen ebenfalls unter dem Eindruck des Vererbungsgesetzes (Oswald in den Gespenstern, Dr. Rank in Nora), dazu zahlreiche deutsche Nachahmer.

Doch auch Weltanschauungen altern, wie die Menschen, die sie geschaffen haben. In dem Darwinismus haben wir, bei aller Bereicherung der Erkenntnisse, die er gebracht hat, doch keine abschließende und unumstößliche Wahrheit zu erblicken. Schon heute dürfen wir den Darwinismus in einzelnen Stücken als überwunden betrachten. Man könnte bei dieser Gelegenheit wohl fragen, worin denn dann der Nutzen einer solchen großen Weltanschauung besteht. Kant hat darauf die Antwort gegeben: „Der größte und vielleicht einzige Nutzen aller Philosophie ist also wohl nur negativ, da sie nämlich nicht als Organon (Mittel und Werkzeug) zur Erweiterung, sondern als Disziplin (Geistesschulung) zur Grenzbestimmung dient und anstatt Wahrheit zu entdecken nur das stille

Verdienst hat, Irrtümer zu verhüten." So hat auch der Darwinismus in der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes seine Aufgabe gehabt. Aber — und dies muß besonders betont werden — das Leben ist nicht nur ein Kampf, und mit dem Entwicklungsgedanken allein ist nicht auszukommen. Das geistige Schaffen bedeutet ein Hinausheben über die Zeit, ein Streben zu einem Beharrungszustand.

3. Widerspiegelung der Zeiteinflüsse in der Kunst der Generation

Und nun, nachdem wir in allgemeinen Umrissen politische Kämpfe, wirtschaftliche Zustände, soziale und philosophische Systeme, naturwissenschaftliche Weltanschauungen kennen gelernt haben, wollen wir sehen, wie sich in organischem Zusammenhang mit ihnen und bedingt von diesen Faktoren, bildende Kunst, Musik, Schauspielkunst und Dichtung entwickelt haben. Mehr als jede andere Kunst muß die bildende Kunst, als die entbehrlichste und kostspieligste, der wirtschaftlichen Veränderung folgen. Man spürte in der bildenden Kunst der siebziger Jahre sehr deutlich die Aufwärtsbewegung des wirtschaftlichen Lebens. Es gab viel äußerlich blendende, doch wenig innerlich vornehme Kunst. Es war, als ob eine Gesellschaft von Großhändlern der bildenden Kunst ihre Gesetze diktiert hätte. Das Großbürgertum war, wie wir gezeigt haben, zur Herrschaft gekommen; es hatte die alte Schlichtheit und Nüchternheit, aber auch die ruhige Bestimmtheit der Lebensgewohnheiten vergangener Generationen abgestreift, und in seinen neuen prächtigeren Lebensverhältnissen war es noch zu keinen eigenen Kulturformen gelangt.

Dieser Wandel vollzog sich nur in den oberen Schichten, die „gesehen" werden wollten und die zumeist von den Sozialkritikern auch nur gesehen werden. Aber daneben gab es und gibt es zu allen Zeiten ländliche und kleinbürgerliche und oft sehr hochgebildete Volksschichten, an denen die Wellen großstädtischer und großbürgerlicher Entwicklung fast spurlos vorübergehen und in denen, wie ich sagte, die alte Schlichtheit, Einfalt und ruhige Bestimmtheit vergangener Generationen fortlebt. Ich erinnere an das, was in der Einleitung über das Vorhandensein von verschiedenen Kulturschichten gesagt ist. In diesen tiefen, reichen Schichten liegt das beharrende Moment, das zu unserem Glück noch sehr stark ist, das den Gang des literarischen Lebens im Ganzen mehr bestimmt als alle Theaterdirektionen und Zeitungsredaktionen zusammengenommen, und das in einzelnen großen dichterischen Erscheinungen immer von neuem zu Tage tritt. Gerade bei der vielgeschmähten Kultur der siebziger und achtziger Jahre ist es nötig, auf diese Ober- und Unterschichten hinzuweisen und nicht in wilden Klagen und Anklagen die deutsche Kultur in ihrer Gesamtheit zu schmähen, wo doch nur von einer Erscheinung in einzelnen bestimmten Oberklassen geredet werden kann.

Die Kunstwerke mußten, um die äußerlich geräuschvoll auftretenden Ansprüche des Großbürgertums zu befriedigen, möglichst farbig, glänzend und prunkvoll sein, und nicht so sehr durch die Form als durch den Inhalt wirken. Man strebte nach Größe und Stil; aber man verwechselte oft das Ungewöhnliche mit

dem Theatralischen und das Große mit dem Pompösen. Die Generation, die im wirtschaftlichen und politischen Leben die Ereignisse und Erfolge sich überstürzen sah, hatte freilich an den weichlichen Genrebildern, an den romantischen Ritterbildern der Düsseldorfer Schule das Interesse verloren; aber statt nach einer Darstellung des Einfachen, von der Natur her Bekannten und damit des Modernen zu streben, gefiel sich die Kunst der Oberschichten in einer Nachahmung des Historischen und lieh von der Vergangenheit den Prunk und Glanz fürstlicher Kunst, um den Ansprüchen neubürgerlichen Stolzes zu genügen. In der Kunst und Dekoration der Innenräume konnte man dies am deutlichsten erkennen. Im Grunde ist ja des Menschen Wohnung nur des Menschen erweitertes Kleid. Es war eine Folge des durch den Krieg von 1870 erwachten Nationalstolzes, daß man in eine Nachahmung der deutschen Renaissancekunst verfiel. Der reiche Bürger wohnte 1873 mit Vorliebe in hohen Sälen und umgab sich mit Möbeln, die mit ihrer kostbaren Ausstattung in der Renaissancezeit nur für Festräume von Fürsten bestimmt gewesen waren; der Minderbemittelte aber wählte billige Nachahmungen. Der rechte Maler dieser Zeit war Karl Piloty (Seni vor der Leiche Wallensteins, Nero nach dem Brande Roms, Maria Stuart empfängt die Verkündigung ihres Todesurteils, Thusnelda im Triumphzug des Germanikus). In seinen großen Historienbildern entrollte sich ein weltgeschichtlicher Moment wie auf dem Theater. Zog man aber Pilotys Gestalten die historischen Kostüme aus, nahm man den Opernfiguren den glänzenden Namen, stellte man sie aus den prachtvollen Renaissanceräumen mit geschnitzten Truhen und alten Wandteppichen in eine schmucklose Umgebung, dann erkannte man, wie schablonenhaft und geistig unbedeutend diese großen Helden mit ihren Theatergebärden und ihren auf Effekt zielenden Bewegungen waren.

Der Geschmack der Generation wendete sich nach anderthalb Jahrzehnten von der deutschen Renaissance weg, das Barock ward Mode und nach diesem das Rokoko. Man baute in allen geschichtlichen Baustilen, die verlangt wurden. Die Zeit hatte keinen eigenen Baustil, und man strebte theoretisch nachzuweisen, daß es überhaupt keinen neuen Baustil geben könnte.

In Hans Makarts großen dekorativen Bildern (Katharina Cornaro, Die fünf Sinne, Die sieben Todsünden, Einzug Karls des Fünften, Der Jagdzug der Diana) feierte der Farbenrausch wie in Hamerlings Epik seine höchsten Triumphe; Makarts Bilder atmeten die Schwüle des Vollgenusses, „der nervös erhitzten und auf der Höhe der heißgebrühten Wonne schon halb brecherischen Sinnlichkeit", wie Vischer sagt; das Durcheinanderbaumeln der Figuren, das die Augen verwirrte, die Verbindung von modernen hohen Frisuren und nacktem blühenden Weiberfleisch in Makarts Gemälden war charakteristisch für das, was die Zeit an Wirkungen verlangte. Lenbachs altmeisterlich zurechtgemachte Bildnisse mit ihrem Galerieton und dem einseitig stark betonten geistigen Ausdruck in den Augen waren Ausstrahlungen desselben rückwärtsgewandten Kunstgeschmacks. Anton von Werner war der Maler der großen zeitgeschichtlichen Repräsentationsszenen (Die Kaiserproklamation zu Versailles, Der Berliner Kongreß, Die Reichstagseröffnung 1888). „Sah Menzel die Dinge mit den Augen des Feldherrn in ihren Schwächen und Unzulänglichkeiten, so sah Werner die Dinge vom Standpunkte des preußischen Leutnants." In Defreggers scheinbar

urwüchsigen Tirolern spiegelten sich Roseggers scheinbar urwüchsige Steirer, in Gabriel Marens kränklich-sinnlichen Frauengestalten Wilhelmine von Hillerns Romanheldinnen, in Paul Thumanns süßlichen Theaterpuppen Ebers'sche Gestalten und in den Genrebildern von Ludwig Knaus die freundliche Kleinkunst von Trojan Seidel und Timm Kröger. Das große bildhauerische Talent der Generation war Reinhold Begas, das bildhauerische „Genie" der Gründerzeit, später der Liebling des Hofes. Er war ein Künstler von üppigem Naturell, der die Welt nur im Festrausch sah. Im Großen und Ganzen herrschte in der bildenden Kunst dieser Generation ein Veräußerlichen, ein Fliehen vor dem naturgemäß Schlichten und Einfachen, ein aus wirtschaftlichen Ursachen hervorgegangenes Suchen nach dem Effekt, ein Vermummen der bildenden Kunst in die abgelegten Gewänder vergangener Stile.

*

Auch in der Musik haben wir das gewaltige Atmen des politisch und wirtschaftlich gleich mächtigen Geschlechts; auch in der Musik finden wir den heftigen Drang nach einer Häufung von starken Einzelwirkungen; auch in der Musik entbrannte das ungeduldige Verlangen nach einem dem erwachten nationalen Stolz entsprechenden Ausdruck des Deutschtums. Und welches Einzelkunstwerk hätte dem unruhigen Verlangen der Zeit derart entsprochen wie Richard Wagners allumfassendes romantisches Kunstwerk, in dem die alten germanischen Heldensagen auflebten und in dem Musik, Dichtkunst, Malerei, Schauspielkunst und Architektur in großartigster Steigerung auf den Zuhörer wirken sollten? In der Tat kam erst in dieser Generation Wagners Kunst zu voller äußerer Wirkung. Bayreuth ward 1872 gegründet, 1876 geweiht, und die Begeisterung der Wagnerapostel datierte von diesem Jahr an ein neues künstlerisches Zeitalter. Schon früher ist darauf hingewiesen worden, daß in der einseitigen Wagnerschwärmerei mancherlei kulturhinderliche und verderbliche Elemente lagen. Gedankenlose Musikpflege überwucherte mindestens im großstädtischen Publikum dieser Generation oft jedes andere ernste künstlerische oder poetische Interesse. Es bildete sich allmählich in feiner empfindenden Naturen ein sehr berechtigter Gegensatz zu Wagner heraus, gegen das Aufgebot von berauschenden und komplizierten Mitteln, die nur für das Theater notwendig waren, ein Widerwille gegen das Aufdringliche und Massige, gegen das „Hinausschreien der Empfindung." Der bedeutendste Musiker dieser Wagner entgegengesetzten Richtung war Johannes Brahms 1833 bis 1897. Brahms war eine mit dem Maler Anselm Feuerbach verwandte künstlerische Natur. Bei beiden haben wir ein Vorherrschen der Zeichnung, scharfe Umrisse, Mangel an blühender Farbe und Fernhalten aller Sentimentalität. Brahms (Deutsches Requiem, Kammermusik, vier Sinfonien, Rhapsodie, Triumphlied, Schicksalslied) gab wieder „absolute" Musik, d. h. Musik ohne literarisches Programm und ohne Verbindung mit theatralischer Wirkung. Von seinen Zeitgenossen wurde Brahms nur wenig anerkannt. Zahlreich aber waren die Parteigänger und Mitkämpfer Richard Wagners. Es sind zu nennen als streitbare Kämpen in der Zeitungsfehde Richard Pohl und Heinrich Porges, als Ausleger und Erklärer Hans von Wolzogen, als begeisterter Prophet und zugleich als grimmigster Zerstörer Friedrich Nietzsche, als große Dirigenten Hans von Bülow und Hans Richter.

Neben Wagners Musikdrama war aber in dieser Generation auch eine ganz entgegengesetzte musikalische Gattung sehr beliebt: Die Operette. Daß das Musikdrama hohen Stils und die leicht geschürzte Operette zugleich sich großer Beliebtheit erfreuten, war für die Zeit höchst charakteristisch. Die Operette, in Paris 1854 entstanden, war ursprünglich nur der musikalische Ausdruck der Zeit des zweiten französischen Kaiserreichs. Ihr erster und größter Meister, Jakob Offenbach 1819 bis 1880 war eine verkleinerte musikalische Ausgabe von Heinrich Heine. In seiner Art den besten gleichzustellen, war J. Offenbach als Musiker eins der größten parodistischen und ironischen Talente. Hauptwerke: Orpheus in der Unterwelt 1858, Die schöne Helena 1864, Pariser Leben 1866, Die Großherzogin von Gerolstein. „Offenbach hat Urstoffe der Weltliteratur, die feierliche Götterwelt des Hellenentums in witziger Weise verspottet und einer Zeit, die auch bei uns in der sogenannten Gründerperiode nach dem deutsch-französischen Krieg im Vergnügungstaumel raste, wie ein Hexenmeister die rechte Musik gemacht: Die Musik der Sinnlichkeit, des Abenteuers, des wirbelnden Genusses."

Die Pariser Operette verbreitete sich außerordentlich schnell. Dem Beispiel von Offenbach folgte eine Anzahl von Wiener Operettenkomponisten, von denen Johann Strauß, Suppé und Millöcker die namhaftesten waren. In ihren Werken trat zu der Sinnlichkeit ein Tropfen wienerischer Gemütlichkeit, zu den Schlüpfrigkeiten des Boulevards eine gewisse deutsche Sentimentalität. Dem niederen Unterhaltungsbedürfnis zugewandt, verlieren sich die meisten Operetten schließlich in den Bahnen der immer zahlreicher auftauchenden Tingeltangel und Varietés.

*

In der Schauspielkunst sehen wir einige große Talente, die als Vertreter des veränderten Geschmacks der Generation charakteristisch sind: Bogumil Dawison, der grelle Leidenschaft mit Gefühlsweichheit mischte und als Narziß, Richard der Dritte, Shylock und Franz Moor vorzüglich war; Charlotte Wolter, die als Sappho, Adelheid und Messalina durch Tonfarbe und Haltung an Makarts blendenden Stil erinnerte; Klara Ziegler (Brunhild, Medea) die in Geste und Organ dem Schönheitsstil des Klassizismus huldigte; Sonnenthal und Lewinsky als vollendete Meister eines edlen und warmen natürlichen Stils; Ludwig Barnay und Ernst Possart, kalte, klare Verstandesnaturen mit glänzendem schauspielerischen Firnis; Friedrich Mitterwurzer, der genialste und vielseitigste Verwandlungskünstler, und als der letzte dieser Reihe Adalbert Matkowsky, der stärkste Temperamentsschauspieler dieser Generation.

Alle diese Schauspieler waren, mit Ausnahme von Klara Ziegler, keine rückhaltlosen Anhänger des Deklamationsstiles mehr. Sie waren schon nervöse Naturen, suchten mit Vorliebe scharfe Effekte auf, trennten sich aber noch nicht völlig von der klassizistischen Linie.

Im allgemeinen herrschte ums Jahr 1870 in den Niederungen des Theaters viel Schablonenhaftigkeit und Scheinkunst. Das klassische Drama war so gut wie verfallen, die Theater zeigten ein flaches lärmendes Kunsttreiben, sie neigten zur Entfaltung von leerem Luxus und strebten vor allem das Sensationsbedürfnis des Publikums zu befriedigen. Die Großstadttheater stürzten sich daher

auf Dumas' und Sardous Stücke und huldigten mit parteiloser Liebe heute Wagners Oper und morgen Offenbachs Operette. Da trat der Herzog von Meiningen als echter Kulturkämpfer und Bahnbrecher des Sprechdramas auf. Er führte die Reform des gesprochenen Dramas ohne Aufruf, ohne Prophetengeberden und ohne ein Bayreuth durch. Die Meininger, die 1874 bis 1892 in fast allen großen deutschen Städten gastierten, gaben den Klassikervorstellungen neues Leben; sie kehrten von leerem Pathos zu einem maßvollen Realismus zurück, verwandten nach englischem Vorbild die höchste Sorgfalt auf Massenszenen, zeigten in stimmungsvollen Aufführungen die Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze und gestalteten das Bühnenbild zugleich malerisch und geschichtlich getreu, indem sie die Farben- und Formenfreudigkeit der modernen Malerei von Delaroche bis zu Piloty und Makart in die Bühnenkunst strömen ließen.

4. Literarisches Leben und Einflüsse aus der Fremde

Nicht in egoistischer Vereinzelung, sondern aus der Fülle der bewegenden Mächte der Zeit wuchs das literarische Leben empor, trank wie alle Künste, wie jede andre wissenschaftliche oder philosophische Tätigkeit Luft und Licht aus der umgebenden Atmosphäre, bebte in den Gewittern der Zeit und klammerte sich mit innerer Notwendigkeit an die politischen und wirtschaftlichen Grundlagen des Zeitalters an.

In schönheitstrunkenem Idealismus, laut vor sich hin deklamierend, aber schon von den kommenden Gewittern innerlich unruhig gemacht, ging Robert Hamerling als Vorläufer der Dichtung dieses Geschlechtes voran. In die tatsächlich kraftlosen, doch so großartig tönenden Phrasen des alten achtundvierziger Liberalismus verstrickt, schrieb Friedrich Spielhagen um 1863 seine Romane; mit der Ursprünglichkeit eines starken volkstümlichen Talentes entrollte als erstes führendes Talent Ludwig Anzengruber in seinen Bauerndramen das Bild schlichter Menschlichkeit und Größe und schuf um 1873 die einzigen bleibenden Werke aus jener Zeit des Kampfes zwischen Kirche und Staat.

Die Dichter der Generation waren Knaben und Jünglinge gewesen, als alle Träume auf Deutschlands Einheit vernichtet zu sein schienen. Daher hatten die meisten Dichter der Generation die ersten Keime pessimistischer Anschauung früh in sich aufgenommen. Infolge der neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse wandelte sich mit Notwendigkeit auch der literarische Zeitcharakter um. In Abkehr von dem schwärmenden, unpraktischen politischen Idealismus der Väter sahen die reifenden Poeten durch Blut und Eisen das große Werk der deutschen Einheit entstehen. Man kam zur klaren Erkenntnis der ewigen Bedingtheit idealer Güter von großen praktischen Zusammenhängen. In der eigenen Brust erkannte man die letzte unentrinnbare Bedingtheit alles menschlichen Wollens von Motiven. In der Pflanzen-, Tier- und Menschenwelt sah man seit Darwins Entdeckung den erbitterten Kampf ums Dasein. Der hochmütige Glaube an die unbedingte Überlegenheit des Geistigen über das Körperliche verlor an Halt, und wie die Musik, die bildende Kunst und die Schau-

spielkunst sah sich auch die Dichtung immer mehr von den Einflüssen des materiellen Lebens fortgerissen. Das ist meines Erachtens die richtige Beurteilung der Literatur von 1860 bis 1884, die sie als eine Literatur des Übergangs vom Idealismus zu einer nüchterneren und kühleren Weltanschauung ansieht und ihre charakteristischen Züge aus diesem Wandel erklärt.

Die dichterische Begeisterung des Krieges 1870/71 schwand sehr schnell dahin; die hochgespannten Hoffnungen auf eine kommende Blütezeit der Dichtung mußten mit Notwendigkeit in sich selbst zerfallen; doch groß und gewaltig schritt das Genie der Tat, Bismarck, als menschliche Persönlichkeit wie als sprachschöpferischer Meister auch durch das Bereich der Literatur. In reiner Künstlerfreude am Hohen und Glänzenden schuf der Schweizer Konrad Ferdinand Meyer seine formvollendet schönen, mosaikartig wirkenden novellistischen Gebilde; zwei Östreicher, Marie von Ebner und Peter Rosegger, zeigten in Erzählungen aus Schloß und Alpenhütte den neuen sozialen Geist, und in Ernst von Wildenbruch lebte und glühte um 1881 gleichsam aufgestaut der feurige Schwung der patriotischen Begeisterung. Aber schon in Wilbrandts Poesie lag in den siebziger Jahren ein heißer nervöser Zug, Grisebach und Voß dienten dem das Geschlecht erfüllenden Drang nach Sensation, und die hohle, aber lange hochgepriesene Scheinkunst eines Lindau und später eines Sudermann befriedigte das Bedürfnis der in den Großstädten lebenden, dem Erwerb und dem Genuß ergebenen Menge nach flüchtiger und effektvoller Unterhaltung; von jenen Nachzüglern, Kostümdichtern, Unterhaltungsschriftstellern zu schweigen, die sich anschlossen.

*

An dieser Stelle ist auch der Einflüsse zu gedenken, die der deutschen Literatur in dieser Generation aus fremden Literaturen zuströmten. Vornehmlich waren es französische Einflüsse. Nun ist zu betonen, daß die Stücke der hervorragenden Dramatiker des zweiten französischen Kaiserreichs für Frankreich fraglos eine kritische, vielleicht sogar eine erzieherische Absicht gehabt haben, daß ihre Wirkung auf Deutschland aber eine ganz andere gewesen ist. Uns waren die gesellschaftlichen Schäden, die das französische Sittenstück geißelte: Der Liebeszauber verschwenderischer Sirenen, der Luxus der Halbwelt, die gesellschaftliche Fäulnis in den siebziger Jahren fast noch unbekannt; wir lernten sie erst durch die Dramatiker des Kaiserreichs Napoleons des Dritten kennen, und so wirkten bei uns in Deutschland diese französischen Dramen oft zersetzend und schädlich. Aber tief in unser Volk sind diese Stücke nicht gedrungen, nur eine dünne Oberschicht berührte ihr Einfluß, und der Kern des Volkes und der Dichtung blieb gesund.

Die wichtigsten fremdländischen Dichter von Einfluß waren:

Augier 1820 bis 1889 schrieb wie der jüngere Dumas Thesenstücke, d. h. Dramen, in deren Mitte der Raisonneur steht, eine Gestalt, die der Handlung zumeist völlig müßig zuschaut und die eigentlich nur dazu da ist, die Absichten des Dichters wiederzugeben, entgegengesetzte Meinungen zu widerlegen und den Überfluß an verblüffenden, witzigen und eleganten Worten mitzuteilen, über den der Dichter verfügt. Solche Raisonneure fanden sich in Menge bei Lindau, doch auch bei Sudermann (Graf Traft in der Ehre, Dr. Weiße in Sodoms Ende). Augier schrieb die Sittendramen: Le gendre de Mr. Poirier 1854, Mariage d'Olympe 1855, Les lionnes pauvres 1858, Le fils de Giboyer 1862, Les Fourchambault 1878.

Feuillet 1821 bis 1890 war ein zarter, nervöser, weiblich gearteter Dramatiker und Romanschriftsteller. Er war der Liebling des zweiten Kaiserreichs, dessen Gesellschaft er schilderte. Die elegante Welt war für ihn auch allemal die höhere Welt. „Seine Personen haben alle glänzenden Tugenden und körperlichen Vollkommenheiten eines auserwählten Geschlechtes. Sie tanzen, reiten, musizieren vortrefflich und werden in ihren Handlungen von heroischen und edlen Gesinnungen geleitet." Wer denkt hierbei nicht sogleich an die Romanfiguren unseres Friedrich Spielhagen? Hauptwerke Feuillets: Der Roman eines armen jungen Mannes 1854, Die Geschichte Sibyllens, M. de Camors. Als Dramatiker stand Feuillet unter dem Einfluß des jüngeren Dumas. Er machte 1858 aus seinem Roman Der arme junge Mann ein Drama, das unter dem Titel Ein verarmter Edelmann in Deutschland viel gegeben wurde.

Turgenjeff 1818 bis 1883 war als Erzähler nur auf kleinere und erlesene Kreise von Einfluß. Turgenjeff war von Abstammung ein Russe, von Bildung ein Deutscher und von Geschmack ein Franzose. Vor den französischen Verstandesdichtern, die wir hier nennen, müssen wir Turgenjeff als echten Poeten hervorheben. Turgenjeff besaß zwar keine leidenschaftliche Kraft, aber künstlerische Harmonie. Seine Dichtung war voll Weichheit und Schönheit, edel, farbenreich und feingestimmt. Turgenjeff war der größte russische Novellist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Tagebuch eines Jägers, Helene, Frühlingswogen, König Lear der Steppe, Väter und Söhne.

Sardou, geboren 1831, war der erfolgreichste moderne französische Dramatiker. Zunächst wandelte auch er in den Fußstapfen Scribes, aber mit schärferer satirischer Absicht: Les Pattes de Mouches 1860, Nos Intimes 1861. In der langen Reihe seiner Ehebruchsdramen 1870 bis 1882 (Fernande 1870, Ferréol 1875, Dora, Odette 1881, Fedora 1882), in der politischen Komödie Rabagas und in dem Lustspiel Divorçons (Cyprienne) 1880 kam es Sardou vor allem auf stoffliche Spannung an. Zola übte an Sardou ingrimmige Kritik: „Die stoffliche Spannung bei Sardou beherrscht, ja sie vernichtet alles. Man fühlt, wie er in jedem seiner Stücke den Boden der Wirklichkeit unter sich verliert; es ist immer irgend eine unmögliche Machenschaft, irgend ein falsches und überreiztes Gefühl, irgend eine außergewöhnliche Verwicklung von Verhältnissen drin, die zuletzt durch irgend ein Zauberwort aufgelöst wird." Sardou zeigte sich in allen seinen Stücken als außerordentlich geschickter Bühnentechniker und als geistreicher Plauderer, der die Personen allerdings niemals ihrem Wesen und ihrer Bildung gemäß sprechen ließ, sondern immer im Namen seiner Gestalten selbst sprach. Von 1884 an entstanden die groben, aber packenden, fast nur für Schauspielerinnen geschriebenen historischen Effektstücke: Theodora 1884, Tosca, Thermidor und Madame Sans-Gêne 1893. Sardou will wie Scribe, Augier und Feuillet nicht als Dichter, sondern nur als Bühnenschriftsteller genommen sein. Augier und Dumas hatten danach gestrebt, die Zuhörer zur Annahme ihrer paradoxen Sätze zu verführen; Sardou denkt nur daran, es zu packen und zu amüsieren.

Daudet 1840 bis 1897, ein warmblütiges südfranzösisches Erzählertalent, hat sein Hauptgebiet im modernen Roman. Seine Schilderungen des Gesellschaftslebens strahlten ungewöhnlichen Glanz aus; die Werke strotzten von Leben, Geist und Charakteristik. Hauptwerke: Tartarin de Tarascon 1872, Fromont jeune et Risler aîné 1874, Le Nabab 1877, Les Rois en Exil 1879, Nouma Roumestan 1881, Sapho 1884, L'Immortel 1889. Fromont jeune war sein bestes Werk und zugleich wohl der bekannteste und einflußreichste französische Roman seiner Zeit.

5. Die Presse

Und nun zu der letzten großen bewegenden Macht der Zeit: der Presse. Es ist geradezu unbegreiflich, wie lange man den Einfluß der Presse in der Geschichte der Literatur unberücksichtigt gelassen hat. Alle Ideenströmungen, Erfindungen, Entdeckungen, Fragen und Leitgedanken müssen nun einmal durch die Presse hindurchgehen; sie müssen von ihr in unablässiger geistiger Arbeit verbreitet, verändert, gefördert oder bestritten werden. Eine moderne Zeitung ist

die stärkste Willensbeeinflussung in politischer, sozialer, künstlerischer und wirtschaftlicher Beziehung, die die Welt gesehen hat; eine Zeitung ist auch die größte und umfassendste Unterhaltungsanstalt, die auf hunderttausende zugleich wirkt. Der große Tagesschriftsteller, der oft eine Unsumme von Kenntnis, Talent, Charakter, ja oft auch von feinster Kunst entfaltet, spricht an jedem Morgen und jedem Abend zu einer Lesermenge, die kein Buchschriftsteller, kein Prediger, kein Hochschullehrer der Gegenwart auch nur annähernd erreicht. Es ist klar, daß die moderne Presse eine große Macht nicht bloß durch das ausübt, was sie mitteilt, sondern auch durch das, was sie verschweigt. Auf das anschaulichste hat Lothar Bucher den Einfluß der Presse geschildert: die Macht der Gewöhnung, jeden Tag geistige Speise aus derselben Schüssel und in derselben Qualität zu genießen; die dem Leser unmerkliche Fesselung individuellen Urteils; das stille Fortwirken des einmal Gelesenen, wenn in der Hast des Erwerbes vielleicht wochenlang nicht eine Minute zum Nachdenken über das Gelesene übrig bleibt. Die modernen Zeitungen tragen, verbreiten, fördern, aber sie verflachen vielfach auch die Bildung. In einer einzigen Nummer bieten sie inländische und ausländische Politik, Theater, Musik, bildende Kunst, Technik, Wissenschaft, Fraueninteresse, Sportnachrichten, örtliche Vorgänge, Rechtspflege, Landwirtschaft, Gewerbe, Börse und Handel. Dieser zerstreuenden Fülle gegenüber bleibt es wahr: „E i n Ding, das wir genau kennen, und e i n Bild, das uns gegenwärtig bleibt, ist mehr wert als Zehnerlei, worüber wir ungewiß sind, und als zehn Bilder mit verschwimmenden Umrissen."

Zu dem geschilderten Einfluß kam die Presse dieser Zeit durch politische und wirtschaftliche Ereignisse: durch die Einführung des allgemeinen Wahlrechts 1867, durch das schnelle Wachstum von Post, Telegraphie, Technik und Verkehr, durch die Gewerbefreiheit 1869, die eine Umwälzung in Handel und Industrie hervorrief und die Kaufleute, um Abnehmer zu suchen, zu dem Reklame- und Inseratenwesen zwang, und endlich durch den wirtschaftlichen Aufschwung, der mit dem Kapitalismus verbunden war.

Und hier stehen wir vor einer der wichtigsten Veränderungen im literarischen und praktischen Leben dieser Generation: Die Zeitung wurde aus einem ideellen Unternehmen ein kapitalistisches Unternehmen mit dem ausgesprochenen Zweck, Geld zu machen. Die ursprünglich rein geistige, literarische oder politische Aufgabe der Zeitungen wurde immer enger mit dem Inseratenwesen verbunden. Nur das Annoncengeschäft war in dieser Zeit noch imstande, die Kosten des höchst verwickelten Betriebes zu decken und einen Überschuß abzuwerfen. Die Zeitung kam in Abhängigkeit, sei es von Regierungen, sei es von Parteien, von Körperschaften oder von wirtschaftlichen Gruppen. Wie auf keiner Stelle, sagt Lothar Bucher, wo der Kapitalismus mit dem Geistesleben sich berührt, unser Auge mit Befriedigung zu verweilen vermag, so können wir uns auch der Zeitung, dieser Errungenschaft der modernen Kultur, nur mit halbem Herzen erfreuen.

Im einzelnen war die Entwicklung der Presse geradezu glänzend. Schon im Jahr 1871 erschienen in Deutschland 3500 Zeitungen, die viele Millionen von Lesern hatten. In einem einzigen Jahr entstanden jetzt fünfmal soviel Zeitungen wie im ganzen 18. Jahrhundert. Von neu gegründeten großen p o l i t i s c h e n Organen traten bedeutsam hervor: die Neue freie Presse in Wien, die Post in Berlin (von Stroußberg gegründet), das Berliner Tageblatt (Mosse) und die Tägliche Rundschau. Von neu gegründeten l i t e r a r i s c h e n Zeitschriften:

die Gegenwart (Lindau), die Deutsche Rundschau (Rodenberg), die Nation (Barth), Nord und Süd (Lindau). Die Gartenlaube, 1853 von Ernst Keil begründet, wurde infolge ihrer ungeheuren Verbreitung für die siebziger Jahre das kulturgeschichtlich wichtigste Organ Deutschlands; hunderttausende haben damals an der Gartenlaube dichten, erzählen und urteilen gelernt. Auf politischem Gebiete sind als bedeutende Tagesschriftsteller zu nennen: Heinrich von Treitschke, Rudolf Haym, Lassalle und Delbrück, als Kritiker Karl Frenzel und Paul Lindau, als Feuilletonisten Ludwig Speidel, Max Nordau (Verfasser der Paradoxe), Etienne, Schlögl, Spitzer und Thaler. Die literarische Kritik, namentlich die Berliner, war in dieser Generation im allgemeinen von unfeinem Ton; sie begünstigte mit wenigen Ausnahmen teils das Frivole, teils das Akademische und vernachlässigte das Schlichte und Echte. Die Kritiker, oft selbst von materiellen Strömungen erfaßt, gründeten zwar ihr Urteil gern noch auf angeblich ewige Kunstgesetze, aber sie glaubten im Herzenskämmerlein selbst nicht mehr daran. So standen sie oft hilflos am Strand der wogenden literarischen Bewegung und priesen vielfach nur lackierten Staub.

*

Politik, Wirtschaftsleben, Sozialismus, Philosophie, Naturwissenschaft, bildende Kunst, Theater, Literatur, ausländische Einflüsse und Presse: Die Zusammenhänge des großen Organismus der Generation stehen in den Hauptzügen da; nun folgen wie organische Verbindungen aus den Zeiteinflüssen, den landschaftlichen Besonderheiten und der individuellen Begabung die einzelnen Dichter.

Die Vorläufer

Brachvogel Hamerling

Ein höchst charakteristischer Vorläufer der vierten Generation war Albert Emil Brachvogel. Er hat die Fehler der Romantiker und der Realisten zugleich. Bei ihm bemerken wir das Streben nach Effekt, den feuilletonistischen Aufputz und die realistischen Einzelheiten, die später für die Durchschnittsproduktion der Jahre 1860 bis 1880 so kennzeichnend wurden. Mit seinem Drama Narziß 1856 erzielte Brachvogel einen der stärksten äußeren Erfolge der ganzen Zeit; dieser Dichter schien damals tatsächlich etwas Ungewöhnliches zu versprechen. Aber Brachvogel war ein Talent, das bisweilen von großen Absichten geleitet wurde, aber sie stets in roher Weise ausführte. Die Hauptsache für ihn wie für alle äußerlichen Talente war die Stoffwahl. Die Wirkung seiner Stücke war auf den Augenblick berechnet, die Leidenschaft blieb Schein. Das Gepräge dieses Schriftstellers hat etwas Ordinäres. Er war ein Handwerker der Feder. Er zeigte als einer der ersten dieser Generation, wie man ohne künstlerisches Wollen und Können im Drama und Roman doch zahlreiche, weitbeachtete Erfolge haben könne.

Brachvogel wurde 1824 in Breslau geboren. Er erlernte zuerst ein Handwerk, stopfte sich sodann den Kopf mit Wissenskram aller Art voll und begann mit mangelhafter Bildung die Laufbahn als Schriftsteller. Nach Vollendung seines Narziß galt er in der breiten Öffentlichkeit als Genie, die folgenden Stücke (Adalbert vom Babanberge; Mondecaus; Der Usurpator) enttäuschten jedoch. Nun ging Brachvogel zur erzählenden Dichtung über, der Roman Friedemann Bach 1858 brachte ihm den zweiten größeren Erfolg seines Lebens. Es war auch sein letzter. Brachvogel schrieb noch über 80 Bände Romane, kehrte später wieder zum Intrigendrama zurück, erntete jetzt aber auch hier keinen Ruhm mehr (Prinzessin Montpensier; Die Harfenschule).

Narziß knüpft an den von Goethe übersetzten Dialog von Diderot: Rameaus Neffe an und findet an diesem Werk seine beste Stütze. Voraussetzung und Fabel sind höchst gewagt. Narziß, ein herabgekommenes Genie aus der Zeit Ludwigs des Fünfzehnten, ist einst von seiner jungen Frau verlassen worden und hat viele Jahre nichts von ihr gehört, obschon sie in der Zwischenzeit des Königs Maitresse und Marquise von Pompadour geworden ist. Feinde der Pompadour entdecken das Verhältnis, das einst zwischen ihr und Narziß bestanden hat. Um die verhaßte Frau, deren Nervensystem zerrüttet ist, durch einen plötzlichen Schreck zu töten, lassen ihre Feinde Narziß in einem Theaterstück unerwartet vor ihr auftreten. Narziß und die Marquise erkennen sich; sie stirbt, Narziß wird wahnsinnig.

Das Stück, einst viel gegeben, ist durch und durch phrasenhaft und komödiantisch.

Ein anderer Vorläufer der vierten Generation, Robert Hamerling, war fast nur auf lyrisch-epischem Gebiete tätig. Er war ein Schildknappe der Romantiker, der von realistischen Beimischungen bloß soviel aufnahm, als unbedingt der Zeitgeschmack gebot. Die Sehnsucht nach dem Unendlichen, die ewig ungestillt bleibt, erklang aus allen Werken des ewig unzufriedenen Dichters mit schmerzlicher Gewalt. Hamerling war innerlich einer der unglücklichsten und mit sich und der Welt am tiefsten zerfallenen Kulturpoeten. Es ist falsch, bei der Charakteristik von Hamerlings Wesen den Kultus der Schönheit voranzustellen. Hamerling war zuvörderst Reflexionsmensch, dann erst Fantasiemensch. Alle seine Werke waren aus dem abstrakten Gedanken künstlich erzeugt, nicht aus dem Gefühl oder dem innerlichen Schauen natürlich hervorgewachsen. Nur um das Gedankenhafte seiner Poesie zu verdecken oder vielleicht auch um es zu überwinden, bot er alle Mittel einer raffinierten und überschwenglichen Sinnlichkeit auf. Wie oft ist ihm diese „glühende" Sinnlichkeit vorgeworfen worden, und im Grunde genommen war sie für ihn doch nur eine Art von Notbehelf. Hamerling war ein merkwürdiges Beispiel jener Poeten, die lieber wegen glänzender Laster, die sie nicht besitzen, verfolgt, als wegen einer Beherrschung ihrer Triebe, die ihnen natürlich ist, geachtet sein wollen. Hamerling hatte förmlich den Drang, in seinen Dichtungen den festen Boden der Wirklichkeit zu verlassen. Für ihn wölbte sich, wie er selbst bekannte, über der realen Erde eine zweite Welt romantischen Scheins und darüber noch eine dritte Welt von Musterbildern alles Vollkommenen, den Ideen; er begann sofort in der zweiten Welt und eilte aus dieser in die dritte seiner Welten empor. Hier war für den Dichter, soweit er klarer Gestalter ist, nichts zu tun, und so schaltete Hamerling denn ausgiebig mit Allegorien, um seine Ideen deutlich zu machen. Die Kraft des Lebens aber können Allegorien niemals besitzen, und so kam auch bei Hamerling der Geist des Lesers von diesen kraftlosen und entkräftenden Träumereien ausgesogen, gleichsam jeder logischen Tätigkeit beraubt, zurück. Hamerling aber hielt an seinen ideologischen Vorstellungen bis an sein Ende fest und glaubte an ein später einmal Wirklichkeit werdendes Reich der Ideen und des Schönen.

Das Leben hat nur wenig Motive für Hamerlings Dichten geliefert. Dies zeigte seine Selbstbiographie aufs deutlichste. Drei erschütternde Selbstbekenntnisse fanden sich darin: „Ich habe nur wenig gelebt." „Ich bin ungeliebt durchs Leben gegangen." „Eine Krankheit war die wichtigste und folgenschwerste Wendung meines Lebens."

Hamerlings Vater war Diener, die Mutter Wäscherin. In Kirchbach am Walde in Niederöstreich wurde Hamerling 1830 geboren. Als Sängerknabe im Zisterzienserkloster Zwettl, später als Gymnasiast und Student in Wien, befand sich Hamerling von früh an in kümmerlichen und abhängigen Verhältnissen. Der Knabe war fantasiereich und voll heißer Sehnsucht nach den Idealen der Kunst und der Liebe, aber infolge der Klostererziehung verschüchtert. 1855 wurde Hamerling in Triest Gymnasiallehrer. Schon in der Jugend kränkelte er. Als ihm sein Epos Ahasver einen äußeren Erfolg gebracht hatte, gab er seine Stellung auf und lebte nur seiner Dichtung. In Graz, in dem von ihm gekauften Stiftingshaus lebte er meist einsam mit seinen beiden alten Eltern. Von seinen jungen Freunden war Rosegger der wichtigste; ihn führte Hamerling auch in die Literatur ein. Frau Gstirner, die Minona in den Liedern, war Hamerlings treueste Pflegerin. Nach vielen und schmerzvollen Leidensstationen seines Lebens starb Hamerling 1889 in Graz.

Lyrische Werke: Venus im Exil 1858, Sinnen und Minnen 1860, Ein Schwanenlied der Romantik 1862, Blätter im Winde 1887.
Epische Dichtungen in Versen: Ahasverus in Rom 1866, Der König von Sion 1869, Amor und Psyche 1882, Homunculus 1888.
Epische Dichtung in Prosa: Aspasia 1875.
Dramen: Danton und Robespierre 1871. Teut 1872.
Lebensgeschichtliches: Stationen meiner Lebenspilgerschaft 1889.

Die überschwengliche Bewunderung, die Hamerling lange Zeit bei seinen Freunden gefunden hat, wurde später wesentlich eingeschränkt. Er ist als Lyriker nicht sonderlich hoch zu stellen. Man fühlte bei ihm nirgends die Süßigkeit der Liebe, von der er doch so viel und so redselig sang, sondern man hörte stets nur die Versicherung eines in aufgeregten Bildern sich ausdrückenden rednerischen Schwärmers, daß Liebe süß sei. Ein Beispiel liefert sein Werk Venus im Exil. Die Göttin der Schönheit ist vom Christentum in die Verbannung geschickt worden; sie führt den Helden von der gewöhnlichen Sinnlichkeit die Stufenleiter über Natur, Kunst und irdische Liebe bis zur Herrlichkeit des Weltalls, wo er unendliches Glück genießt. Bei allen hochfliegenden Worten ist die Dichtung von echter Liebe soweit wie möglich entfernt. Im Lied versagte Hamerlings Kraft vollends. Der Sammlung Sinnen und Minnen fehlt trotz der üppigen Formen und trotz des hohen Schwunges die innere Beglaubigung des Selbsterlebten. Im Schwanenlied der Romantik ist das gleiche Aufgebot von berauschenden Farben und Tönen vorhanden, der Herzenserguß edler Gefühle hat etwas Hochgestimmtes, aber auch etwas Eintöniges. Hamerling schwebte zeitlebens zwischen zwei Welten; er war nicht imstande, aus der unromantisch gewordenen Welt seiner Zeit das Poetische herauszuheben, aber zugleich trug er in die romantischen Vorstellungen mit Vorliebe moderne Anschauungen und Ideen hinein. Die Gedichte aus den Mannesjahren Hamerlings sind in den Blättern im Winde vereinigt. Das Thema der Liebe in den beiden Hamerlingschen Tonarten, der Sehnsucht und der Entsagung, klang zwar in diesem Werk etwas versöhnter, aber als Ganzes war es weich und spielerisch, und die Form wechselte noch ebenso sehr wie früher zwischen künstlichen Sonettverschlingungen und freien Rhythmen.

Merkwürdig genug schrieb man diesem abstrakten Dichter plötzlich die Absicht zu, ein in Makartscher Fleischeslust schwelgendes frivoles Epos geschaffen zu haben. Nichts falscher als dies. Um das Wesen von Hamerlings Ahasver in Rom recht zu erfassen, sieht man am besten von der glänzenden Schilderungskunst der Kleider, Weiber, Gemächer und Feste zunächst einmal ab, mag sich diese

Schilderung auch noch so stark vordrängen. Hamerling griff in seinem Epos einen Stoff der Weltliteratur auf, den vor ihm bereits Klinger, Goethe und Lenau bearbeitet hatten.

In Hamerlings Ahasver handelt es sich um die Gegenüberstellung von Todessehnsucht und Lebensdrang. Ahasver ist bei Hamerling nicht der ewige Jude, sondern er ist die Menschheit selber, die seit Kain qualvoll ringt und strebt und deren Sehnsucht nach Ruhe im Tode nie erfüllt wird, da die Menschheit als solche unsterblich ist. Ahasver, als dem Vertreter der unsterblichen Menschheit, steht ein einzelner Sterblicher gegenüber, der von einem titanisch sich aufbäumenden Lebensdrang erfüllt ist, Kaiser Nero mit seiner genialen Genußsucht. Der Kampf zwischen Lebensbejahung und Lebensverneinung ist der ideelle Inhalt des Gedichtes, das die Schwelgerei in der Schenke Locustas, das Fest in den Gärten Neros, den Brand Roms, die Errichtung von Neros goldenem Haus, Agrippinas Tod, Neros Lebensekel und endlich seinen Selbstmord in den Katakomben bei den Christen schildert. Ahasvers Todessehnsucht siegt über Neros Lebensdrang. Geschrieben ist das Gedicht in reimlosen fünffüßigen Jamben.

Ähnlich wie dieses Werk den Dichter in seiner Doppelnatur zeigt — romantisch in dem kühnen Entwurf und realistisch in der Form und effektvollen Ausführung — zeigt Hamerlings wesentlich schwächeres Epos Der König von Sion das Bestreben, einen großen Geschichtsstoff möglichst fantastisch und philosophisch zu behandeln. Das Werk stellt nach Hamerlings Absicht den Kampf zwischen Sinnlichkeit und Entsagung dar. Hamerling entfernt sich in diesem in 9000 Hexametern breit dahin fließenden Epos stark von der Geschichte. Das Epos spielt zur Zeit der Wiedertäufer im Münsterlande.

Aus der Wildnis der Davert ziehen die Wiedertäufer nach Münster, darunter der Prophet Matthisson, sein Weib Divara und sein Schüler Jan von Leiden. Jan war einst ein Gaukler, aber er ist ein hochgesinnter edler Charakter. Jan wird König im neuen Sion. Vor seinem Geist steht ein Gottesreich von eigentümlicher Art, ein Reich ohne Richter und Priester mit Gütergemeinschaft und idealer Gesetzlosigkeit. Divara, die der Zauberei kundig ist, arbeitet im Geheimen gegen den jungen hochgesinnten König. Es gelingt ihrer üppigen Sinnlichkeit, die Wiedertäufer dem reinen Sionsgedanken abtrünnig zu machen. Auch Jan fällt ihrer Verführung anheim. Schwelgerei, Sittenlosigkeit, alle Laster und wilden Leidenschaften reißen ein. Münster wird bei einem schwelgerischen Fest erobert, Jan und Divara entkommen in die Wildnis, wo Jan an sich und Divara das Gericht vollzieht.

Die Charaktere der beiden Hauptfiguren sind mißraten, da Hamerling in seiner schon bekannten Weise aus den Charakteren schemenhafte Ideenträger gemacht hat. Zauberspuk und Theatergeste treten störend in dem gekünstelten Werk hervor. Als Dramatiker (Danton und Robespierre) wie als Prosaiker blieb Hamerling mittelmäßig. Ein Epos in Prosa, kein eigentlicher Roman ist sein erzählendes Hauptwerk Aspasia. Es handelt nach der Art der platonischen Dialoge über „Kunst und Leben". Schauplatz ist das alte Griechenland, das Hamerling mit allzu sonnigem Idealismus ansah. Mit seiner Schilderungssucht, seiner lehrhaften Schwere, seinem Mangel an anschaulicher Darstellung erinnert Aspasia an ein belehrend-schwülstiges Werk des 17. Jahrhunderts, an Lohensteins einst hochberühmten Moderoman Arminius und Thusnelda. Die beiden letzten epischen Werke des Dichters waren Amor und Psyche und Homunculus. Das erstere, Hamerlings freundlichste und verhältnismäßig naivste Dichtung, lehnt sich an einen antiken Stoff an. Homunculus ist ein modernes satirisches Epos, groß und kühn im Entwurf: Homunculus, der chemisch erzeugte Mensch, dem jedes seelische Empfinden fehlt, ist der Vertreter des modernsten Erwerbs- und Er-

findungsgeistes. Einige Andeutungen mögen über den Inhalt genügen. Abenteurer, Dichter, Gründer, Billionär, Bettler, Schöpfer eines Staates Eldorado, von den Menschen verjagt, von den Affen enttäuscht, von den Juden gekreuzigt, schweift Munkel zuletzt in einem unzerstörbarem Luftschiff im Weltall ohne Frieden und Rast umher.

Hamerling war ein unnaiver, unruhiger und sehnsüchtiger Dichter ohne die Kraft objektiver Charakteristik. Er gönnte seinen Personen nicht das Glück zu sein, immer sollten sie auch etwas bedeuten. Er stachelte sich fortwährend zur Leidenschaft an. Seine Sinnlichkeit hatte die Schwüle des Krankenzimmers. Ein weltschmerzlicher Zug ging durch seine Dichtungen, die betäubend parfümiert sind, doch kalt und unbefriedigt lassen — kalt und unbefriedigt, können wir hinzusetzen, wie so viele Werke der Generation, der er vorangeschritten ist.

Der Pfadfinder

Friedrich Spielhagen

Tiefer in das Wesen der Generation führt der erste wichtigere Pfadfinder, Fr. Spielhagen. Man bemerkt in den Romanen Spielhagens fast im Übermaß eine liberale Tendenz, eine Verherrlichung der Ideen von 1848. Dies legt in einer politisch so angeregten Zeit wie die von 1860 bis 1880 die Frage nahe, ob Tendenzen aus der Poesie ganz zu verweisen sind, und ob ein interesseloses Wohlgefallen am Kunstwerk wirklich allein befriedigen kann. Tendenzwerke sind Werke, in die eine bestimmte politische, religiöse oder sittliche Auffassung, die nach dem Willen des Verfassers Allgemeingut werden soll, absichtsvoll hineingelegt ist. Tendenzdichtungen in diesem höchsten Sinn sind Lessings Emilia Galotti und Nathan, Kleists Hermannsschlacht, Arndts und Körners Kriegslieder. Diese Aufzählung genügt schon, um zu zeigen, daß auch in der großen Dichtung Tendenzen vorhanden sind. Aber es gibt große und starke Tendenzen, die das ganze Volk umfassen, und kleine, schwächliche Tendenzen, die wesentlich nur Parteigruppen und gesellschaftlichen Kasten eigentümlich sind. Beide Arten von Tendenzen können verschieden durchgeführt werden: mit echter Leidenschaft (Freiligraths Ça ira) oder bloß rednerisch (Herweghs Gedichte). Nur dort, wo große nationale oder politische Gedanken, von einer starken Persönlichkeit innerlich durchlebt, und mit voller Kraft erfaßt, in einem Kunstwerk unmittelbar hinreißend ausgedrückt werden, ist Tendenz und Kunstwerk ein und dasselbe. Wo aber die Tendenz weder mit wirklicher Kraft erfaßt, noch stark genug ist, um eine Nation zu umfassen, entstehen jene kleinen, flüchtigen, rasch veraltenden Tendenzwerke im engeren Sinn, zu denen viele der Romane Spielhagens zu zählen sind.

Spielhagen vertrat die Gedanken der bürgerlichen Revolution von 1848 und der preußischen Fortschrittspartei, deren Hauptschlagworte lauteten: Parlamentsherrschaft und Kampf gegen Junker und Geistliche. Spielhagen führte diese und verwandte Tendenzen ohne Tiefe mit Annäherung an den Leitartikelton in seinen Romanen durch, die wohl als charakteristische Zeitwerke, aber niemals als bleibende große Schöpfungen angesehen werden können.

Friedrich Spielhagen wurde 1829 in Magdeburg geboren. Sein Vater war Wasserbautechniker. Mit sechs Jahren kam Friedrich nach Stralsund; dort fand er seine eigentliche Heimat; er lebte am Meer und im Wald in ungebundener Freiheit. Seine Jugendlektüre bildeten Scott, Heine und Bulwer. 1847 besuchte er die Universität in Berlin und trieb nacheinander Medizin, Jura und Philosophie. Erst spät kam Spielhagen zur Klarheit über sich selbst. Unregelmäßige Studien in Berlin, Bonn und Greifswald boten ihm keine Befriedigung. Er verzehrte sich in Ehrgeiz, ohne für diesen Ehrgeiz ein rechtes Ziel zu kennen. Charakteristisch genug blieb das Jahr 1848 zunächst ganz ohne Eindruck auf ihn. 1852 wurde Spielhagen Hauslehrer auf einem Gut in Rügen. Ein Versuch zur Bühne zu gehen, mißlang. 1854 übersiedelte er nach Leipzig, um Lehrer an einer Anstalt zu werden. Nach 1856 begann eine Zeit ernsterer Arbeit; er übersetzte fremdsprachliche Werke und schrieb Novellen, zunächst alles ohne Erfolg. Von 1860 bis 1862 lebte er in Hannover als Redakteur. Im Feuilleton der Zeitung für Norddeutschland erschien 1861 der Roman: Problematische Naturen, der Spielhagen mit einem Schlage berühmt machte. Seit 1862 lebte Spielhagen in Berlin, hauptsächlich im Verkehr mit Männern der äußersten Fortschrittspartei: Waldeck, Lasker, Twesten und Löwe-Calbe. In den vorangehenden Abschnitten ist die politische Bewegung der Jahre 1861 bis 1866 gestreift worden. In der heftig gärenden Zeit war in Preußen der Konflikt zwischen Regierung und Volksvertretung wegen der Heeresreform immer drohender geworden. Lassalle hatte die Fahne des Sozialismus erhoben; Bismarck hatte seine Pläne noch nicht aufgedeckt und wurde heftig befehdet. Spielhagen hat diese Zeit vielfach dargestellt. Regen, ja feurigen Geistes schuf er noch im hohen Greisenalter.

Hauptwerke der ersten Periode: Problematische Naturen erster Teil 1861. Durch Nacht zum Licht zweiter Teil 1862.
Hauptwerke der rein politischen Periode: Die von Hohenstein 1864. In Reih und Glied 1867.
Hauptwerke der dritten Periode: Sturmflut 1877. Angela 1881. Uhlenhans 1884. Quisisana 1885. Was will das werden? 1887. Ein neuer Pharao 1889.
Kleine, mehr idyllische Romane: Röschen vom Hof. Was die Schwalbe sang.
Verschiedene Schriften: Finder und Erfinder (biographisch) 1890. Beiträge zur Theorie und Technik des Romans 1883 (beide wenig bedeutend).

Spielhagen besaß wohl einige Wurzeln in den Gegenden, wo er lebhafte Jugendeindrücke empfangen hatte, aber in viel schwächerem Grad als Auerbach, Storm oder Stifter. Er schilderte mit Vorliebe die Ostsee, Rügen, Pommern und den Thüringer Wald; aber vollkommen rein gab er weder die Natur noch die Menschen dieser Gegenden wieder. Dazu war er viel zu viel Stadtmensch; dazu fehlte ihm namentlich das Volkstümliche. Für das Leben der unteren Volksschichten hatte Spielhagen wenig Verständnis; ihm mangelte der Sinn fürs Schlichte; er liebte Salonmenschen mit eleganten Formen und heftig eindringender Beredsamkeit. Dabei war ein Hauptmerkmal seiner Kunst die Satire. Er hatte geradezu eine heimliche Schwäche für den Adel, den er offen verspottete. Schablonenhaft kehren gewisse, fast gehässig geschilderte Grundgestalten bei ihm wieder: preußische Junker, Offiziere, leichtfertige Baronessen und bornierte oder heuchlerische Geistliche. Ihnen stehen herrlich und glänzend geschilderte, liberale Wortheldengegenüber. Die übertreibende Darstellung der Adelsfamilien in den Problematischen Naturen hatte ihm bei seinem Auftreten den Namen eines Realisten verschafft. Realistisch war Spielhagen aber nur in den Nebenszenen; in den episch-dramatischen Hauptszenen seiner Romane sowie in der Führung der gesamten Handlung ist er zu Übertreibungen geneigt. Er hatte eine Vorliebe für Gegensätze und grelle Steigerungen, die die Spannung erhöhen sollten. Es zeigte sich überall ein feuriges, begeisterungsfähiges Temperament; die Gabe der Erzählung war Spielhagen in reicherem Maß verliehen als Gustav Freytag oder Gutzkow; aber Spielhagen war

im Grunde doch mehr Redner als Darsteller. Ungerecht nahm er Partei für seine Helden und gegen deren Feinde. Die Rednergabe verleitete ihn zur Breite, zu pathetischen Ergüssen und machte seine zahlreichen Werke schließlich immer wirkungsloser. Seine Sprache war glänzend, aber es war stets dieselbe schriftdeutsche Sprache, die in manchen Szenen eine leidenschaftliche Bewegtheit zeigte. Spielhagen war sich bewußt, daß er in vielen Beziehungen etwas Neues brachte; er hatte eifrig die großen Romanschriftsteller der Engländer und Franzosen studiert, die etwa bis 1860 aufgetreten waren und hatte technisch viel von ihnen gelernt. Seine eigentliche Erfindungsgabe ist nicht groß. Er muß alte, schlechtromantische Erfindungen (Testamente, Bastarde, Erbschaftsgeheimnisse, Tagebücher) gebrauchen, um zu spannen. Seine Darstellung gerät besonders dadurch in die Breite, daß er die Helden häufig als Kinder einführt und bis zur vollen Entwicklung eingehend schildert. Später verführte ihn diese Methode sogar zu lockerer Technik und Langatmigkeit.

Man kann drei Perioden in Spielhagens Schaffen unterscheiden. Vorbereitende Werke der ersten Periode waren Clara Vere 1857 und Auf der Düne 1858. Das eigentliche Hauptwerk dieser Periode, ja eigentlich Spielhagens Hauptwerk überhaupt, ist der Roman Problematische Naturen 1861. Der Roman war eigentlich nur eine zusammengeheftete Reihe von satirischen Gesellschaftsskizzen, besaß aber sprühendes Feuer, die Unruhe sozialer Empfindungen und eine im Tag und Tageskampf aufgehende moderne Art. Man kann aus dem Roman ein Stück Geistesgeschichte für das Jahrzehnt von 1850 bis 1860 kennen lernen. Dazu hatte der Roman frische Farben und einzelne plastische Gestalten. Problematische Naturen sind ein bahnbrechendes Werk für die vierte Generation. Der Held, Oswald Stein, ist eigentlich ein Jungdeutscher, ein eitler, weichlicher, seelisch kranker Charakter. Aber der große Fortschritt, den Spielhagensche Helden gegenüber Gutzkowschen Helden zeigen, liegt in dem Umstand, daß Spielhagen seinen problematischen Helden als krank erkennt, daß er ihn ironisch nimmt und in selbstgeschaffenem Schicksal untergehen läßt. Literarischen Wert hat nur der erste Teil.

Goethe hatte einst problematische Naturen so erklärt: „Es sind Naturen, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden, und denen keine genug tut; daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß verzehrt." Oswald Stein, das Urbild des geistreichen und schönen Hauslehrers in unserem Schrifttum, kommt in das Schloß des Barons von Grenwitz in Rügen, wo er die Gunst der schönen Edelfrau Melitta von Berkow gewinnt. Eifersucht befällt ihn, als er ihren freundschaftlichen Verkehr mit dem geistreichen Baron von Oldenburg bemerkt. Die Damen schwärmen sämtlich für Oswald Stein; auch Helene von Grenwitz liebt ihn. Er verwundet ihren Freier Baron Felix im Duell und kehrt endlich innerlich zerstört in die Universitätsstadt Greifswald zurück. Der zweite Teil: Durch Nacht zum Licht ist verworrener und fantastischer. Oswald ist Unterlehrer an einem Gymnasium geworden, treibt sich mit dem gewissenlosen Streber Timm herum und geht mit einer verheirateten Frau, Emilie von Breesen, nach Paris durch. Er kehrt wieder zurück, erfährt, daß er eigentlich ein legitimierter Bastard und der Erbe der Herrschaft Grenwitz ist, schlägt aber alles aus, wie Romanhelden das zu tun pflegen, und fällt mit seinem Lehrer Berger auf den Barrikaden von Berlin.

Zu tieferen Werken sammelte sich Spielhagen in seiner zweiten Periode. Die politische Leidenschaft stieg in ihm jetzt bis zum Haß gegen Andersdenkende; das Gesichtsfeld wurde weiter; seine Romane sollten ein Weltbild im Sinne der

Gutzkowschen Ritter vom Geiste geben; die Darstellung wurde breiter; die lehrhafte Absicht des Dichters ward größer als sein poetisches Können, ein Mißverhältnis zwischen beiden trat immer deutlicher zutage. Die von Hohenstein waren ein Roman aus der Zeit vor der Revolution 1848; das folgende Werk: In Reih und Glied spielt in der Konfliktszeit in Berlin. Die Idee ist, daß jedermann, auch der geistig Hochstehende, „in Reih und Glied" der Kulturentwicklung seine Pflicht tun müsse. Unverhüllt tritt die Tendenz des Fortschrittmannes hervor. König Friedrich Wilhelm der Vierte, der Prinz von Preußen, Lassalle werden tendenziös geschildert. Der Held ist Leo Gutmann, eine nach Lassalles Porträt gezeichnete Figur, der mit Hilfe des Königtums und der Arbeiterpartei die Herrschaft des Kapitals stürzen will. Er fällt in einem Duell.

In den Jahren von 1866 bis 1869 suchte Spielhagen wieder den Weg von der Politik zur Kunst zurück. Seine dritte Periode umfaßte mehr Novellen als Romane. Die politische Parteistellung ließ an Schroffheit nach, dafür kam die Sensation stärker zum Vorschein, die neufranzösische Technik herrschte vor, die Werke haben fast nur den Wert von Unterhaltungsschriften. Das beste Werk ist Sturmflut, ein Gemälde der Gründerjahre 1871 bis 1873. Die Schilderung der wirtschaftlich verwüstenden Flut dieser Jahre wurde verbunden mit einer Schilderung der großen elementaren Sturmflut, die die Küsten der Ostsee im Jahre 1872 heimsuchte. Es sind neun Handlungen in den Roman verflochten. Sturmflut gehört zu Spielhagens besten Romanen. Die zahlreichen späteren Romane Spielhagens, z. B. Faustulus 1897 fügen seinem Charakterbild keinen neuen Zug mehr hinzu.

Die Literatur und die drei Kriege

Bismarck

Seit Napoleon dem Ersten war auf der ganzen Welt kein Name so sehr in aller Leute Mund, wie der Name Bismarcks. Die große Tätigkeit des Politikers wie des Menschen Bismarck wirkte auf das deutsche Geistesleben dieser Zeit mächtig ein. Das 19. Jahrhundert begann mit dem Zeitalter Goethes; mit dem Zeitalter Bismarcks schloß es. Unmittelbar hat Bismarck Literatur und Poesie zwar nicht gefördert; ja er verhielt sich in der Öffentlichkeit gegen sie mit größter Sprödigkeit. Reuter, Geibel und Julius Stinde (der Verfasser der platt bürgerlichen geschwätzigen Bücher über Wilhelmine Buchholz), waren die einzigen Dichter seiner Zeit, die Bismarck öffentlich geehrt hat. Erst Bismarcks Briefe zeigten, daß Bismarck ein Künstler im Ausdruck und im Sinn und Erleben der Kunst war. Indirekt aber hat Bismarck die Poesie fast mehr als alle Dichter dieser Generation zusammengenommen beeinflußt. Bismarck entfaltete seine Persönlichkeit so mächtig, daß er zur leibhaften Verkörperung der deutschen Volkskraft wurde, und daß an seiner Willenskraft und seinem reichen Gemütsleben sich gerade der ästhetisch veranlagte Mensch wunderbar erquicken konnte. Überall ist in der Welt **der** Mensch bewunderungswürdig, der eine edle Art in höchster Vollendung entwickelt, und dies tat Bismarck: seine Heldengestalt füllte Fantasie und Herz der Nation mit Bildern wahrer Größe. Bismarck war Realist im höchsten Sinne. Bismarck ge-

hört mit Keller, Freytag und Otto Ludwig innerlich zusammen; der Realpolitiker gehört zu den Realpoeten. An den Anfang derjenigen literarischen Generation, die ihm am meisten verdankt und die von ihm ausschließlich beherrscht wurde, stelle ich daher Otto von Bismarck.

Bismarck war genial als Mensch, als Staatsmann, als Charakter und als Patriot. Ganz unermeßlich war, was Bismarck unserm Volke dadurch an Segen gebracht hat, daß er, um mit Fichte zu reden, ihm ein Zwingherr zur Deutschheit wurde. Die ganze Entwicklung der Poesie müßte, wenn Bismarck nicht gelebt hätte, von dem Augenblick an als eine andere gedacht werden, wenn wir Bismarcks Wirksamkeit hätten entbehren müssen. So gehörte Bismarck zu den größten Bildnern des Geisteswesens und des Charakters unserer Nation im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts; er war der große, praktische Lehrmeister, dessen Handeln für alle vorbildlich geworden ist. Bismarck war in der Literatur fast das, was er in der Politik war: eine Größe, deren Vorhandensein man auch da spürte, wo sie nicht gegenwärtig war.

Bismarcks Leben und Wirken soll hier nicht erzählt werden. Nur einige Hauptpunkte seien hervorgehoben. Vier Abschnitte des politischen Wirkens lassen sich im Leben Bismarcks unterscheiden. Der Junker Otto von Bismarck war anfangs nur der Vertreter seines Standes in den preußischen Landtagen von 1847 und 1848 und im Erfurter Unionsparlament von 1850. Ein tapferer Verfechter des preußischen Königtums, ein Gegner des Liberalismus und ein Verächter aller Redensarten, wurde er gehaßt und geschmäht von einer Zeit, die vor allem Redensarten und Liberalismus liebte. Bismarck wurde 1851 Bundestagsgesandter in Frankfurt, dann Gesandter in Petersburg und Paris. Er trat für vollständige Selbständigkeit Preußens gegenüber Östreich und den Mittelstaaten ein und tat Blicke in die Politik beider großer Nachbarstaaten. Bismarck wurde im Jahre 1862 preußischer Ministerpräsident. Er setzte die hart bestrittene Heeresorganisation König Wilhelms des Ersten durch, als notwendige Vorbedingung einer kraftvollen deutschen Politik Preußens, und rettete damit das alte preußische Königtum. So schuf und erhielt er die Kräfte zur Gründung der deutschen Einheit. Für ewig sind ins Buch der Geschichte unserer nationalen Einigung seine großen Erfolge verzeichnet: die Befreiung Schleswig-Holsteins, die Überwältigung und Schonung Östreichs, die Gründung des Norddeutschen Bundes, die diplomatische Ausnutzung des Sieges über Frankreich, die Schöpfung des Kaisertums, die Erwerbung Elsaß-Lothringens, die Schöpfung des deutschen Reichstags. Angetan mit einer persönlichen Machtfülle, wie kein anderer Staatsmann vor ihm, waltete er unter drei Kaisern der Regierungsgeschäfte des deutschen Reiches. Aus seinen Staatsämtern 1890 entlassen, lebte Bismarck bis an sein Ende nur seinem Volk. Mahnend und warnend erhob der Alte von Friedrichsruh noch oft seine Stimme in Wort und Schrift. Er kam eigentlich jetzt erst persönlich und menschlich seinem Volke nahe. Warme Liebe, helle Begeisterung, ehrfurchtsvolle Bewunderung umgaben ihn bis zu seinem Tode 1898. Unter den Eichen des Sachsenwaldes ruht der Held. Seine Grabschrift lautet scharf und bestimmt, jede andere Deutung ablehnend: „Ein treuer deutscher Diener Kaiser Wilhelms des Ersten."

Bismarck hinterließ an literarischen Werken: Reden, Briefe, Gedanken und Erinnerungen, und zwei Bände Denkwürdigkeiten. Die politischen Reden und Erlasse haben nur einen Zweck: Nützliches zu schaffen. Bismarck ging insbesondere als Redner darauf aus, allen äußeren blendenden Prunk zu vermeiden. Sein rednerischer Stil zeigte weder Phrase noch Pathos, ja nicht einmal Glätte. Wenn Bismarck redete, so hatte er die Absicht, den ganzen Menschen in seinem Zuhörer zu gewinnen, damit etwas Nützliches und Notwendiges in Staat und Gemeinde geschaffen werde. Nicht durch schönrednerische Kunst, nicht durch Zitate und

liebenswürdige Form, sondern durch die Sache und die Macht seiner Persönlichkeit wirkte der Redner Bismarck.

Die Briefe Bismarcks gewannen ihm viele Herzen, als sie 1869 zum erstenmal erschienen, weil man zuerst durch sie mit dem Menschen Bismarck vertraut wurde. Sie sind künstlerisch genommen das Schönste und Beste, was Bismarck geschrieben hat. In ihrer überwiegenden Mehrzahl waren es Briefe an seine Braut und spätere Frau Johanna von Putkamer. In ihnen erhalten wir ein Bild von Bismarcks reicher Persönlichkeit. Bismarck sah auch als Schriftsteller den Dingen ins Gesicht; treffend und klar ist sein Urteil, überaus mannigfaltig und eigenartig die Bildlichkeit seines Ausdrucks. Aus der Beschäftigung des Landmannes, des Seemanns, des Reiters, des arbeitenden Volkes wählte Bismarck seine eigentümlichsten Bilder. Seine Briefe waren nicht im „geistigen Sonntagsrock" geschrieben, sondern sie glichen geist- und gemütvollen Plaudereien, die die hohe Kultur des von festem Gottvertrauen erfüllten deutschen Edelmannes zeigen. Dabei waren sie voll Humor und von feinem poetischen Reiz.

Seine Denkwürdigkeiten: Gedanken und Erinnerungen begann Bismarck bald nach seiner Entlassung aufzuzeichnen. Die erste Niederschrift wurde zwei- bis dreimal durchgearbeitet und in neue Form gegossen. Die Erinnerungen reichen vom Jahr 1848 bis zu Kaiser Friedrichs Regierung. Der dritte einstweilen zurückgelassene Band behandelt Bismarcks Entlassung. Die Erinnerungen wirken durch die Form fast gar nicht. Als literarisches Vorbild können sie durchaus nicht dienen. Streng und geschäftsmäßig vermeidet der Stil fast jeden Schmuck; bloß die Gedanken sollen hervortreten. Das Werk enthält Bismarcks politisches Vermächtnis an sein Volk, das in ihm nicht bloß einen großen Staatsmann und großen Schriftsteller, sondern mehr als das, auch den Begründer einer neuen Weltauffassung, den Mann des Jahrhunderts und den mächtigsten Vertreter der deutschen Volkheit dankbar verehrt.

Nennen wir neben Bismarck als Schriftsteller auch seinen wichtigsten Mitarbeiter. Hellmut von Moltke (1800 bis 1890) war auch auf literarischem Gebiet der Schwächere und Stillere. Gleichwohl verdient hervorgehoben zu werden, daß Moltke ein Schriftsteller von vieler Feinheit ist, ausgestattet mit der Gabe der scharfen Beobachtung, von großer Klarheit und Sorgfalt des sprachlichen Ausdrucks, glücklich in der Hervorhebung des Charakteristischen und überall von unbestechlicher Wahrheitsliebe beseelt. Moltkes hervorragendstes schriftstellerisches Werk sind die Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei (1841). Es folgten, wenn wir hier von rein militärischen Schriften absehen: Der russisch-türkische Feldzug (1845), Briefe aus Rußland 1877 (Familienbriefe aus dem Jahr 1856 enthaltend), Wanderbuch 1879 und die stilistisch hervorragende Geschichte des Krieges von 1870/71.

Die Kriegsdichtung

Die drei Kriege, in denen Bismarck und Moltke die deutsche Einheit mit schaffen halfen, der dänische, der deutsche und der französische Krieg, waren nur Episoden in der Geschichte der Einheit der Nation. Dieses Gepräge trug auch die Dichtung, die an diese Kriege anknüpfte. Wie frisch, wie reich an Waffenruhm war der Krieg von 1864 mit seinen Waffentaten von Düppel und Alsen; aber kaum ein Lied klingt aus jener Zeit noch nach. Überhaupt kann man in der modernen Kriegsliteratur die allgemeine Beobachtung machen: Je mehr das Einzelwesen im Krieg an Geltung verloren hat, desto mehr verliert auch die

Kriegsdichtung an Geltung. Der moderne Krieg ist für die Dichtkunst ebenso schwer, ja schwerer zu erfassen als die moderne Industrie. Den Dichtern dieser Generation glückte die Aufgabe jedenfalls nicht. Ja, der Krieg von 1866, der erfolgreichste Krieg, den Preußen jemals geführt hat, fand bei den Dichtern fast ohne Ausnahme sogar eine seltsame Verdrossenheit vor, die es nur zu wenigen poetischen Ergüssen kommen ließ. Allerdings ist dabei nicht zu vergessen, daß der Krieg gegen Östreich kein Volkskrieg, sondern nur ein notwendiger politischer Krieg war; Deutsche kämpften gegen Deutsche; seine kurze Dauer — auf sieben Tage beschränkte sich der eigentliche Entscheidungskampf — der Widerspruch, der damals selbst in Preußen vielfach gegen Bismarcks Politik herrschte, all das hinderte 1866 das Aufkeimen eines Liederfrühlings.

Bedeutender war der Einfluß des Krieges 1870/71. Aber auch mit ihm beginnt kein Abschnitt unserer Literatur. Ein kurzes, heftiges Aufwallen vaterländischer Leidenschaften, eine massenhafte Hervorbringung von Liedern zu Schutz und Trutz, hochfliegende Hoffnung auf das Nahen einer neuen Blüteperiode, viel Phrasenüberschwang, viel wohlklingende Verse, einige gute Lieder, aber im allgemeinen ein tiefer Zwiespalt zwischen der Größe der weltgeschichtlichen Taten und dem Ausdruck dieser Taten in der Dichtung. Beschämend war, daß nach diesem kriegerischen Zwischenspiel der deutsche Durchschnittsroman und das deutsche Durchschnittsdrama ruhig in die alten Gleise zurückkehrten; ja daß beide einem ärgeren Franzosentum als vorher verfielen. Die Schuld lag nicht an den Dichtern; die Ereignisse des Krieges überstürzten sich derartig und waren so überwältigend, daß die Dichtung zu dem Gang der Geschehnisse kaum etwas aus Eigenem hinzufügen konnte. Ganz anders hatte am Anfang des Jahrhunderts die vaterländische Begeisterung sich jahrelang unter dem Druck der Fremdherrschaft Napoleons des Ersten angesammelt, die zurückgehaltene Sehnsucht nach Befreiung hatte die kraftvollen Lieder Arndts und die mutigen Gesänge Körners und Schenkendorfs hervorgerufen. Die Plötzlichkeit, mit der 1870 der Krieg ausbrach, die Schlag auf Schlag sich folgenden Siege, die Selbstverständlichkeit, mit der man in Deutschland schließlich all diese Erfolge hinnahm, hemmten eine wirkliche Vertiefung. Die Nachwirkung des Krieges auf das nationale Leben war darum doch gewaltig; nur bedurfte es der Zeit, damit sich das Neue entwickeln konnte. Auch die geistige Saat braucht Zeit, wenn sie keimen und wachsen soll. Erst 1884 trat ein neues Geschlecht mit neuen Kunstanschauungen hervor. Aber wenn man dieses Zurückbleiben der Poesie 1870 hinter der großen Wirklichkeit auch aus geschichtlichen Zusammenhängen wohl begreifen kann, beklagen muß man es doch, denn schon heute, verhältnismäßig wenige Jahrzehnte nach dem ruhmvollen Krieg von 1870, ist die hohe Erinnerung an jene Großtaten bereits fast ganz eingeebnet; das geschichtliche Bild beginnt zu verblassen, und eine der wichtigsten Ursachen ist, daß die Poesie das Geschehene nicht in die Fantasie und das Gemüt einzuführen und dort in der Tiefe der Volksseele zu verankern verstanden hat.

Niemals hatte Deutschland, dem es doch zu keiner Zeit an Lyrikern gebrach, einen solchen Überfluß aufzuweisen wie im Jahre 1870. Aus allen Gauen ertönten die Dichterstimmen. Auch Deutschöstreich sandte durch Hamerling, Pichler und Meißner Lied- und Brudergrüße; die Deutschen in den Ostseeländern, in Nordamerika und allen Enden der Welt stimmten ein; die Schweiz allein blieb

still; aber in K. F. Meyer erwachte damals das deutsche Stammesgefühl, wie seine Dichtung Huttens letzte Tage erwies. Auch die Parteistellung trennte die begeisterten Sänger nicht — marxistische Sozialdemokraten gab es ja 1870 nur wenige — kurz, einen Dichterfrühling wie diesen hatte die germanische Welt, was die Zahl der Blüten betrifft, noch nicht gesehen.

Aber eine eingehendere Betrachtung zeigt, daß die Dichter der großen Zeit in erster Linie mit überlieferten und verbrauchten Vorstellungen akademischer Art arbeiteten. Die Mehrheit des Durchschnitts stand noch unter der Herrschaft des akademischen Geistes, mochten auch einzelne Geister von eigentümlicher geistiger Prägung vorhanden sein. Man gefiel sich vor allem in Allegorien, weckte zahllose Male Barbarossa im Kyffhäuser, scheuchte die Raben, die Vögel der Zwietracht, führte Germania und ihre Töchter redend ein, beschwor die Geister der verstorbenen Helden und erinnerte namenlos oft an die Königin Luise, Preußens Schutzengel. Die Mehrheit der Kriegsgedichte gehörte zur Gattung der Leitartikel und Feuilletons in schwungvollen Versen.

Dabei traten die Unterschiede zwischen der Kriegsdichtung von 1870 und der von 1813 deutlich hervor: 1870 sehen wir fast nur eine äußerliche Verwendung des religiösen Momentes, ein Überwiegen des Rednerischen, eine übertriebene Gefühlsseligkeit und eine erstaunliche Schmähsamkeit. Mit Unrecht werfen wir Deutsche den Franzosen oft ihren Chauvinismus vor. Aber es gibt auch einen deutschen Chauvinismus. Besonders gegen Napoleon den Dritten strotzte unsere Lyrik von Schmähreden. In dieser Hinsicht stehen unsere Kriegslieder durchaus nicht über den Erzeugnissen der französischen Revanchedichtung, deren bedeutendste Vertreter hier genannt seien: Zola, Maupassant, Victor Hugo, Daudet, Mirbeau und Deroulède. Das echte soldatische Kriegslied schmäht nie; es überläßt das Beschimpfen des Gegners den Daheimgebliebenen. In der Tat stammte die Mehrzahl dieser Schmählieder in Deutschland ebenso wie in Frankreich von den am heimischen Herde Zurückgebliebenen.

Von den kunstmäßigen Lyrikern sind Emanuel Geibel und Ferdinand Freiligrath als die wichtigsten zu nennen. G e i b e l, der deutsche Kaiserherold, schrieb die sprachlich schönsten Gedichte aus der Zeit des Feldzugs: Kriegslied (Empor, mein Volk, das Schwert zur Hand), Deutsche Siege (Habt Ihr in hohen Lüften den Donnerton gehört), Am 3. September 1870 (Nun laßt die Glocken von Turm zu Turm), An Deutschland (Nun wirf hinweg den Witwenschleier). F r e i l i g r a t h, der Ende der sechziger Jahre aus einer zuletzt freiwillig getragenen Verbannung nach Deutschland zurückgekehrt war, trat 1870 nach langer Pause mit vier Gedichten hervor, und auch er, der alte Revolutionär, hoffte und erflehte Sieg für Deutschlands Waffen. Er schrieb die Kriegsgedichte: Hurra Germania, Die Trompete von Vionville (Sie haben Tod und Verderben gespien), So wird es geschehen, An Wolfgang im Felde. Freiligraths Gedicht Die Trompete von Vionville ist das poetisch wertvollste Erzeugnis der Kriegspoesie 1870/71 überhaupt; die Waffentat von Vionville ist durch Freiligrath noch heute unvergessen; sie erscheint durch dieses Lied weit bedeutender, als sie im Verlauf des Krieges gewesen ist. Nach Freiligrath und Geibel, die damals als Deutschlands erste lyrische Talente gelten konnten, sind als Kriegspoeten noch zu nennen: Wilhelm Jensen (Lieder aus Frankreich), Karl Gerok (Deutsche Ostern, darin: Die Rosse von Grave-

lotte, Des deutschen Knaben Tischgebet, Aufgebot an die Prediger) und Julius Wolff (Aus dem Felde, darin: Die Fahne der Einundsechziger). Wolffs Lieder sind frische Gesänge aus dem Lagerleben, auch wenn sie nicht volle Unmittelbarkeit atmeten. In kunstvoll geformten akademischen Bildern bewegten sich weiterhin die Gedichte von Gottschall, Grosse und Heinrich von Treitschke.

Erst 15 Jahre später entstanden die echtesten und frischesten Kriegslieder, die das Jahr 1870 zum Gegenstand haben, die Lieder von Detlev von Liliencron. Er selbst war ein Mitkämpfer, ebenso wie von Dichtern noch: Julius Wolff und Ernst von Wildenbruch; den preußischen Kronprinzen begleitete Gustav Freytag. Als Kriegsberichterstatter war auch Martin Greif im Felde, ebenso Theodor Fontane, der Kriegsgefangener wurde; als Krankenpfleger hatten sich Felix Dahn, der junge Nietzsche und der junge Richard Voß freiwillig in den Dienst des Vaterlandes gestellt.

Neben den Liedern der Kunstdichter entstand auch eine reiche volkstümliche Kriegspoesie, die einen mehr oder minder treuen Volksliedcharakter zeigt, die jedenfalls den Vorzug hat, unmittelbar an Ort und Stelle, frisch aus dem Erlebnis heraus entstanden zu sein, und die damals unter den Soldaten im Felde und im Lager sowie daheim mündlich und in Flugblättern und Einzeldrucken viel verbreitet war. F. W. Frhr. von Ditfurth sammelte sie in zwei Bänden und rettete auf diese Weise manches Wertvolle vor dem Vergessenwerden. Hier wechselt tiefster Ernst, religiöse Erhebung, treues Gedenken an Heimat und Liebchen mit frischem, reitermäßigem Ton und mit Humor, Spott und Derbheit in allen Schattierungen; man fühlt es dieser Poesie deutlich an, daß sie nicht gemacht und erdacht, sondern erlebt ist, daß ihr Verfasser singen mußte, um seinem vollen Herzen Luft zu machen oder sich und seinen Kameraden über die elende augenblickliche Lage hinwegzuhelfen.

Niemand wußte den Wert des Liedes besser zu schätzen als Bismarck, der des deutschen Liedes Klang zu den Unwägbarkeiten (Imponderabilien) rechnete, die den Sieg mit herbeiführen halfen. Vier Lieder wurden 1870 am häufigsten gesungen: Heil Dir im Siegerkranz (aus dem Schluß des 18. Jahrhunderts, angeblich Umdichtung eines Liedes von Heinrich Harries), Die Wacht am Rhein (Es braust ein Ruf wie Donnerhall; Text von Max Schneckenburger 1840, Melodie von Karl Wilhelm; das Lied erlangte erst 1870 Volkstümlichkeit; es ist durchaus ein Kriegslied), das Kutschkelied (Was kraucht dort in dem Busch herum?). Der Anfang ist alt und stammt aus der napoleonischen Zeit, um die anderen Verse stritten sich mehrere Verfasser, Pistorius und Gotthelf Hoffmann, und endlich: König Wilhelm saß ganz heiter von dem waldeckschen Arzt Dr. Vollrat Kreußler. Dazu kamen ältere Lieder von Hoffmann von Fallersleben: Deutschland, Deutschland über alles (gedichtet 1841) und Wer ist der greise Siegesheld?

*

In der erzählenden Dichtung trat durch den Krieg für die Unterhaltungsschriftsteller eine große Stoffbereicherung ein. Im Gewand des Versepikers besang Wildenbruch die Schlachten von Vionville und Sedan 1875 mit Aufgebot von vielen Allegorien; Oscar von Redwitz dichtete das Lied vom neuen deutschen Reich 1871 in 499 ernsthaft-redseligen Sonetten; F. Th. Vischer schrieb als Ulrich Schartenmeyer das mißlungene komische Heldengedicht Der deutsche

Krieg. Die bedeutendsten epischen Kriegsdichtungen kamen auch hier viel später. Karl Bleibtreu, der Sohn eines Schlachtenmalers, schrieb in Prosa die Schlachtennovelle Dies irae 1882 und Detlev von Liliencron seine kraftvollen Kriegsnovellen. Angeregt durch seinen Aufenthalt im Hauptquartier des Kronprinzen von Preußen faßte G. Freytag unter dem unmittelbaren Eindruck des Lagerlebens den Plan zu seinem Geschichtsroman Die Ahnen.

Am unbeträchtlichsten waren die Dramen, die dem Krieg ihren Ursprung verdankten; es waren fast nur Genrebilder, akademische Historien und Siegesfestspiele. Doch ging bald nach dem Feldzug Heinrich von Kleists Hermannschlacht über alle Bühnen und erwarb nun erst, sechzig Jahre nach des Dichters Tode, im Sturm sich Volkstümlichkeit. Unerfüllt aber blieben die Hoffnungen auf eine neue Blüte des deutschen Dramas. Große Ereignisse kriegerischer Art enttäuschen gewöhnlich die Hoffnung auf einen unmittelbaren gewaltigen Aufschwung der Poesie.

*

In einer andern Hinsicht aber gingen die Hoffnungen wenigstens teilweise in Erfüllung: Heinrich von Treitschke schrieb in monumentaler Sprache die deutsche Geschichte des 19. Jahrhunderts. Ein Dresdner Kind, 1834 geboren, war Treitschke einer Familie mit kleinstaatlichen sächsischen Überlieferungen entsprossen. Er zerfiel mit seiner Familie und den Kreisen seiner engern Heimat und wurde ein begeisterter Herold der deutschen Aufgabe der Hohenzollern. Seine akademische Laufbahn begann Treitschke in Leipzig, 1863 folgte er einem Ruf nach Freiburg, dann nach Kiel und Heidelberg; 1874 wurde er nach Berlin berufen. Tätig arbeitete er am nationalen Leben des neuen Reiches mit. Er starb 1896. Sein großes, leider unvollendet gebliebenes Geschichtswerk: Deutsche Geschichte des 19. Jahrhunderts ist nicht so sehr ein wissenschaftliches Werk, als vielmehr eine Art von modernem Geschichtsepos, das von nationalem und sittlichen Geiste wie von einem Sturmwind durchweht ist. Der erste Band erschien 1879, und ist ebenso wie der fünfte, der siebzehn Jahre später erschien, künstlerisch in sich abgerundet. Die Ereignisse von 1848 bis 1870 wollte Treitschke im Großen in einem sechsten Bande abtun. Treitschke wurde taub, dann fast blind. Er kam nicht dazu, sein Lebenswerk zu vollenden. Treitschke war ein glühender Patriot, fast fanatisch für Preußens deutsche Aufgabe begeistert, ein rückhaltlos wahrer Mensch, ein urwüchsig leidenschaftlicher Kämpfer für das, was er für wahr hielt, ein sittlicher und nationaler Führer seines Volkes.

Die führenden Talente

Ludwig Anzengruber

Voll derber, eingeborener Kraft setzte der erste überragende Poet seiner Generation, Ludwig Anzengruber, mit seinen Volksstücken ein. Er war ein „selbwachsener" Dichter, herb und kühn, ein Erzieher seines Volksstamms, die Gradheit selbst, der Sproß östreichischer Bauern. Anzengrubers Schaffen zeigt viele Gegensätze; Wirkungen, die sonst nur der auf den höchsten Gipfeln der Kunst

schreitende Tragiker zu erreichen vermag, brechen mit wunderbarer Lauterkeit und Kraft in den technisch oft unbeholfenen und nicht selten auch rührseligen Bauerndramen Anzengrubers hervor. Mächtiger als bei Spielhagen, Konrad Ferdinand Meyer oder Marie von Ebner ist der sittliche Schwung seines Wesens, herzandringender sein Schaffen; natürlicher und tiefer, heiterer und zugleich in ihrem Ernst ergreifender. Als Dichter leitete Anzengruber seinen Ursprung von den Dramatikern der östreichischen Volksbühne, aber auch von Hebel, Auerbach und Otto Ludwig her. Mit Hebel und Auerbach teilte er das Streben, ein Erzieher des Volkes zu werden. Über seine Nachahmer sagte er: „Nach Nachahmern hat es mich nie gelüstet. Nicht meine Art und Eigenheit, meine Richtung empfehle ich zur Nachfolge, nicht meinen Gang, sondern den Weg, den ich nehme."

Kindheit. Der aus einem Bauerngeschlecht stammende Vater Anzengrubers, Johann Anzengruber, starb schon im Alter von 34 Jahren. Er hinterließ eine junge Witwe, einen fünfjährigen Sohn und einen Stoß von unaufgeführten Dramen. Ludwig Anzengruber, 1839 in Wien geboren, ward von der Mutter unter Not und Sorge, aber mit unendlicher Liebe großgezogen. Die Mutter war seine Ratgeberin und Muse. Die Dramen seines Vaters und die Werke von Schiller und Shakespeare waren Ludwigs Vorbilder. Dem fantasievollen Kind verstrich das Leben wie im Sonnenschein. Als aber das Begräbnis der geliebten Großmutter Herbich den Notpfennig aufgezehrt hatte, mußte Ludwig aus der Schule in eine Buchhandlung eintreten. Er berichtet, wie er kein Buch unangeblättert ließ.

Wanderjahre. Ludwigs schauspielerische und dichterische Neigungen äußerten sich im Jahr 1856. Anzengruber ging zur Volksbühne und trat unter dem Decknamen L. Gruber 1859 in Wiener-Neustadt auf. Harte Jahre! Anzengruber leistete schauspielerisch fast nichts, er kam über brummige Kerkermeister selbst auf der kleinsten Bühne nie hinaus. Mit der Mutter, die sein theatralisches Wanderleben teilte, lebte Anzengruber oft auf der Straße: nicht umsonst haben seine Landstreicher ein so ganz persönliches Gepräge. Nur durch diese Tätigkeit an Wanderbühnen ist Anzengruber der geworden, der er ist. Er sah während seiner Wanderzeit nicht nur die volkstümlichsten Stücke in raschem Wechsel als Darsteller, schöpfte nicht nur die Kenntnis der Wirkungen der Volksstücke an der Quelle, sondern er lernte auf diesen Kreuz- und Querzügen durch Städtchen, Dörfer und Gehöfte auch das Landvolk Östreichs ob und nid der Enz in jeder Herzfaser kennen. Deutlich empfand der umherwandernde Schauspieler, daß er ein dichterisches Talent sei. Er schrieb Stück um Stück und verbrannte es wieder, da ihm keins genügte. Es kamen immer schwerere Zeiten. Als Schauspieler sank der hochbegabte Mann zum Statisten und Aushilfeschauspieler im Singspiel herab. Er betrachtete es als einen Glücksfall, daß er 1870 Kanzlist in der Wiener Polizeidirektion wurde und Vorstrafen von Strolchen ermitteln und Leumundszeugnisse ausschreiben durfte.

Dramatischer Aufschwung. Als Schauspieler gescheitert, als Bühnenschriftsteller zurückgewiesen, war Anzengruber an seinem eigenen Talent bereits irre geworden, als er 1870 den Pfarrer von Kirchfeld schrieb. Das Stück wurde 1870 im Theater an der Wien aufgeführt. Das Publikum war ergriffen; die Kritik war verständnislos; nur Heinrich Laube trat für das Stück ein. In der politisch und kirchlich sehr bewegten Zeit um 1870 wurde das Drama in Östreich und Deutschland viel aufgeführt. Nun gab Anzengruber die Polizeistellung auf; auch das folgende Stück Der Meineidbauer 1871 wurde mit Erfolg aufgeführt; rüstig ging es in ununterbrochener Schaffenskraft bis 1878 vorwärts. Gar manches Stück vernichtete Anzengruber auch in dieser Zeit; aber mit bewunderungswürdiger Schnelligkeit entstanden stets neue heitere und tragische Volksstücke: Die Kreuzelschreiber, Der G'wissenswurm, Der Doppelselbstmord, Der ledige Hof, Das vierte Gebot, Die Trutzige, Alte Wiener. Auch in dieser erfolgreichen Zeit lebte der Dichter in Wien nur in kleinbürgerlichen Verhältnissen, während die Modepoeten und Erfolgsdramatiker Gold und üppige Lorbeeren in Fülle erwarben.

Unterbrechung des dramatischen Schaffens. Im Jahr 1879 erlebte Anzengruber als Dramatiker zwei große Mißerfolge. Zudem beherrschten in Wien die Operette und die französischen Sittenstücke die Bühne. Daneben erfreuten sich beim Publikum auch die über einen Leisten gemachten Volksstücke von Maximilian Schmidt, Ludwig Ganghofer und Hans Neuert (Herrgottschnitzer von Ammergau, Prozeßhansl, Geigenmacher von Mittenwald, Geyerwally) mit ihrer Verbindung von Schuhplattler, Jodler, G'stanzln und Wildschützenromantik großer Gunst. Man sah in diesen Stücken Werke, die den Anzengruberschen Dramen ebenbürtig waren. Der erste lebende Dichter Wiens war nach den Bränden des Wiener Stadt- und Ringtheaters ohne eine Bühne in Wien, die seine Stücke spielte. Die Not des Lebens drängte von neuem, und so verzichtete der Dichter von 1880 bis 1884 darauf, für die Bühne zu schreiben: „Zehn Jahre ehrlichen, redlichen Strebens umsonst aufgewandt, da mag man wohl ein bißchen aufatmend stille halten. In der Mode war ich; man sieht das eben nicht gleich ein; ein wenig Eitelkeit ist ja verzeihlich; aber das Wenige macht schon blind — ich bin abgelegt!" Anzengruber begann Erzählungen zu schreiben, brachte viele Stoffe, die er wegen der Zensur nicht dramatisieren konnte, in Romanform, redigierte eine Zeitschrift und schrieb als Kalendermann kleine und große Geschichten. Und doch war alles bloß ein dürftiger Ersatz für das dramatische Schaffen, das ihm fehlte. „Ich plante Großes und war gezwungen, Kleines des lieben Brotes halber zu schaffen."

Letzte Jahre. Seit 1886 wuchs in Wien wieder die Teilnahme für Anzengrubers Werke. In Norddeutschland war er bereits als Dichter anerkannt. Anzengruber erhielt 1878 mit Wilbrandt und Nissel den preußischen Schillerpreis und 1886 den östreichischen Grillparzerpreis. Anzengruber verdiente seinen Unterhalt mit saurem Schweiß als Schriftleiter des Wiener Witzblattes Figaro; es war kein geringes Blatt; aber der Gedanke läßt sich nicht abweisen, daß ein Mann wie Anzengruber doch zu etwas anderem geschaffen war, als zur Leitung eines Wiener Witzblattes. Der Dichter begann 1885 wieder fürs Theater zu schreiben. Es entstanden: Heimg'funden, Stahl und Stein, Der Fleck auf der Ehr'. Dies war sein letztes Werk. Die Stücke wurden in Wien abgelehnt oder blieben liegen; dazu kam häusliches Leid in seinen letzten Lebensjahren. Nur wenig über 50 Jahre alt, starb Anzengruber 1889. In einem Ehrengrab ruht er auf dem Währinger Friedhof in Wien.

Bauernstücke ernsten Charakters: Der Pfarrer von Kirchfeld 1870. Der Meineidbauer 1871. Der ledige Hof 1877. Stahl und Stein 1886. Fleck auf der Ehr' 1889.
Bauernstücke heitern Charakters: Die Kreuzelschreiber 1872. Der G'wissenswurm 1874. Der Doppelselbstmord 1875.
Wiener Volksstücke: Das vierte Gebot 1877. Alte Wiener 1879. Heimg'funden 1885.
Hochdeutsche Stücke: Hand und Herz. Elfriede. Bertha von Frankreich.
Romane: Der Schandfleck 1876, umgestaltet 1883. Der Sternsteinhof 1885.
Kleine Erzählungen und Kalendergeschichten, gesammelt in den Dorfgängen 1879, Feldrain und Waldweg 1882, Launiger Zuspruch und ernste Red' 1882, Letzte Dorfgänge (aus dem Nachlaß) 1894. Die vorzüglichsten dieser Erzählungen sind: Gänseliesel. Eine Begegnung. Wie der Huber ungläubig ward. Der gottüberlegene Jakob. Die fromme Kathrin'. Das Sündkind. Der Einsam. Gottverloren. Örtler. Der Verschollene.
Briefe, herausgegeben von A. Bettelheim 1902.

Schon Anzengrubers Lebensgeschichte lehrt, daß er in erster Linie Dramatiker war, und nur durch die Verhältnisse gezwungen Erzähler geworden ist. Vom Theater im Freien, vom Kasperle- und Jahrmarktstheater, nicht vom Literaturdrama stammt Anzengrubers Dramatik. Anzengruber baute auf dem altöstreichischen Volksdrama, das er vorfand, weiter. Aus den Wanderjahren kannte er die Volksstücke namentlich auch der älteren Zeit genau. Hier sei nur auf einige wenige Hauptpunkte der Entwicklung des östreichischen Volksstücks aufmerksam gemacht.

Stranitzky hatte einst am Anfang des 18. Jahrhunderts mit der Figur eines Salzburger Theaterbauern die rohe Urform der Wiener Posse geschaffen und darin alle möglichen Stoffe und Personen verwienert. In unzähligen Stücken mit dem Hanswurst, Staberl, Thaddädl waren charakteristische Personen des Wiener Volkslebens aufgetreten. Philipp Hafner 1807 hatte realistische Wiener Possen mit moralischen Absichten geschrieben; Raimund 1827 hatte die ganze Gattung mit hohen allegorisch umhüllten Gedanken veredelt und mit dem Zauberstück verschmolzen, Nestroy hatte scharf satirisch die Schwächen der Wiener beleuchtet. Friedrich Kaiser, Anzengrubers unmittelbarer Vorgänger, war zu Stücken mit kirchlichen und politischen Tendenzen vorgeschritten; Anzengruber aber wurde der Neugründer der Wiener Volksbühne, indem er durch die Kraft seiner dichterischen und sittlichen Persönlichkeit die Bildungsebene des Volksstückes hob und neue Stoffe einführte; am wichtigsten aber war, daß Anzengruber den östreichischen Bauern, aus dessen Zerrbild im 18. Jahrhundert das rohe Wiener Volksstück erwachsen war, mit wundervoller Charakteristik künstlerisch auffaßte und ihn zum Träger der höchsten Konflikte des Dramas machte.

Trennte sich Anzengruber in dichterischer und sittlicher Beziehung von dem alten Volksstück, so blieb er doch in technischer Beziehung mit ihm verwachsen. Er kennt die akademische Korrektheit der Kunstdramatiker nicht. Legt man den einseitigen Maßstab der strengen Kunstform an ihn, so kommt man zu ganz falschen Ergebnissen. Es finden sich einerseits viele Verstöße gegen die Form (melodramatische Effekte, an unrechter Stelle stehende Monologe, Erzählungen, die nur ans Publikum gehalten werden), anderseits finden sich auch rein theatralische Effekte, die bloß auf die Massen berechnet sind. Will man zu einem vollen Verständnis Anzengrubers durchdringen, so muß man von solchen und ähnlichen Schwächen zunächst einmal absehen und vor allem auf die Charakteristik seiner bäuerlichen Gestalten achten. Anzengruber schilderte das Landvolk nirgends sentimental (wie Auerbach) oder brutal (wie Zola); er stellte es auch nirgends in einen gewollten Gegensatz zu den Städtern und einer überlegenen Kultur, sondern er wählte Bauern zu handelnden Menschen seiner Dramen, weil sie ihm die ursprünglicheren Menschen zu sein schienen. Er schilderte die Bauern natürlich und wahr, mit ihrer Selbstsucht, mit ihren edlen und unedlen Trieben und ihrer urkräftigen Lebenslust. Solche Menschen mit einfachen, ungebrochenen Naturen konnte er gerade als Dramatiker ausnutzen. Salonmenschen, Großstädter und Aristokraten hat er nie getroffen. Seine hochdeutschen Stücke sind ohne Bedeutung. Das Dorf ist seine Welt, die er voll überschaute und beherrschte. „Er fand im Dorf vollkommen geschlossene Zustände, das Volk geschieden in wenige Gruppen: arm und reich, jung und alt, ledig und verheiratet, kirchlich oder unkirchlich. Mit Vorliebe stellte er die Kirche als unverrückbare Macht in den Mittelpunkt, die in alle Lebensverhältnisse eingreift. Entsteht zwischen zwei handelnden Personen ein tragischer oder komischer Effekt, dann wird es lebendig in allen Gruppen im Dorf; alle spielen mit; im Wirtshaus, dem Forum des Dorfes, prallen die Widersacher aufeinander; der Streit spielt auf andere Schauplätze hinüber, und der Dichter hat Gelegenheit, fern von allem Scheinwesen, nur mit wenigen starken Leidenschaften und allgemein menschlichen Verhältnissen ein Bild zu geben, das zwar klein ist, aber doch den ganzen Menschen poetisch umfaßt."

Merkwürdig genug kannte Anzengruber nur aus seinen Wanderjahren die Bauern. Eine vererbte Begabung vom Vater her kam ihm bei ihrer Schilderung zu statten. Anzengruber selbst war in der Großstadt aufgewachsen, kam nie ins Hochgebirge und ging später nur selten einmal aufs Land. „Es ist ganz verkehrt, Anzengruber einen Realisten zu nennen, wie dieser Begriff später gefaßt worden ist. Anzengrubers östreichische Bauern waren keine getreuen Abbilder der Wirklichkeit. Anzengruber wendete nicht einmal die Mundart einer bestimmten Landschaft des östreichischen Alpengebietes an; seine Personen sprachen seine eigene Mundart. Er schuf auch hier aus einer vollen, reichen Natur, die von Notizbuch und Sonderstudien völlig unabhängig war."

Anzengruber wollte sittlich bessern und erziehen. Jedes Stück Anzengrubers, kann man sagen, hat seine eigene Tendenz im edlen Sinn; jedes zeigt das Bestreben, dem Volk statt des verworrenen Unsinns der älteren Volksstücke und des verderblichen Gedankengehalts französischer Dramen eine geläuterte Kunst mit aufklärenden, erhebenden Leitgedanken in volkstümlicher Fassung zu geben. Im einzelnen wollte Anzengruber in jedem seiner Stücke eine besonders segensreiche, fruchtbare, sittlich fördernde Idee von der Bühne herab verbreiten. Es liegt etwas Religiöses nicht bloß in dem Urgrund von Anzengrubers Poesie, sondern auch in der Art, wie sie sich äußert. Religiöse Gegensätze liefern ihm überhaupt die dankbarsten Stoffe. Hauptsache für Anzengruber ist das sittliche T u n, nicht der kirchliche G l a u b e. Furchtlos wird alles beim rechten Namen genannt. Die letzte erzieherische Absicht stand für viele Stücke früher fest als die Handlung oder als der einzelne Charakter. Im Pfarrer von Kirchfeld haben wir den edlen Priester, der den weltlichen und geistlichen Machthabern entgegentritt, im Meineidbauern den Gegensatz zwischen äußerer Werkheiligkeit und wahrer Frömmigkeit, in Hand und Herz den Ansturm des frommen Weltkindes gegen die Unlösbarkeit der Ehe nach den Satzungen der katholischen Kirche; im G'wissenswurm haben wir ein Bild des scheinheiligen Erbschleichers, in den Kreuzelschreibern den Kampf gegen die römische Kirche, die sich selbst in die innersten Familienverhältnisse mischt; im Vierten Gebot vernehmen wir eine gewaltige Mahnung an Eltern und Kinder, ihrer Pflichten gegen einander eingedenk zu sein. Gegen Heuchelei, Aberglauben, Priesterherrschaft und Teufelsglauben kämpfte Anzengruber mit ausgesprochenem Haß. Es läßt sich nicht verkennen, daß der Dichter nicht überall vermocht hat, seine Leitgedanken immer in Fleisch und Blut handelnder Menschen umzusetzen. Es bleibt bei ihm oft ein Überschuß lehrhaften Wesens übrig, der sich nicht in Handlung, sondern nur in Worten ausdrückt, die aus dem Mund bäuerlicher Philosophen in zerlumpter Kleidung kommen. Die Gestalten dieser Art sind, künstlerisch betrachtet, nicht seine besten; aber sie sind die volkstümlichsten Figuren seiner Dramen geworden, so der Steinklopferhans in den Kreuzelschreibern, der Wurzelsepp im Pfarrer von Kirchfeld, der Hubmeyer im Fleck auf der Ehr', der Hauderer im Doppelselbstmord.

Im einzelnen hebe ich von Anzengrubers Bauernstücken je drei Meisterwerke ernsten und heiteren Charakters und das Volksstück Das vierte Gebot hervor.

D e r P f a r r e r v o n K i r c h f e l d. Hauptgestalten: der Pfarrer Hell, der Wurzelsepp, Anna und der alte Pfarrer von St. Jakob in der Einöd. Der junge katholische Pfarrer Hell ist durch seine Duldsamkeit und Milde den fanatischen

Oberen seiner Kirche und den Finsterlingen seiner Gemeinde schon lange im Geheimen ein Ärgernis. Die aufkeimende Liebe zu einem schönen, klugen Mädchen Anna Birkner unterdrückt Hell als katholischer Priester mit blutendem Herzen. Die schwere Kränkung, die ihm der Wurzelsepp, ein durch erlittenes Unrecht verwilderter Mensch, antut, vergibt er ihm; er gewährt sogar Wurzelsepps Mutter, die im Irrsinn Hand an sich gelegt hat, ein kirchliches Begräbnis und gibt vor dem Altar das geliebte Mädchen mit ihrem treuen Burschen zusammen. In diesem Augenblick, da er sich im höchsten Sinn als Priester und als Mensch bewährt, stürzt ihn der Haß seiner Feinde. Hell, der ideale Priester, wird exkommuniziert. Äußerlich unterliegt Hell; innerlich siegt er, denn er überwindet sich selbst und stellt sich seinem geistlichen Gericht. Tendenzen und rednerischer Schwung überwiegen leider mit Ausnahme weniger Szenen vielfach das Poetische.

Der Meineidbauer. „Ein Bauer lebt in wilder Ehe mit einer armen Dirn, deren Kinder er letztwillig zu seinen Erben einsetzt; sein habsüchtiger, gleißnerischer Bruder, der Kreuzweghofbauer, wird nach dem jähen Tode des Erblassers von der Erbin so herausfordernd behandelt, daß er das Testament vernichtet und vor Gericht den jesuitischen Eid leistet, die Urkunde wär' nit da; das ganze Anwesen fällt ihm zu; jahrzehntelang ist er weit und breit der reichste und frömmste Bauer, den die Kirche wegen seiner Stiftungen unter ihren besonderen Schutz genommen hat. Nur eins fehlt ihm: die priesterliche Lossprechung von seinen Sünden. Da ersinnt er einen ebenso schlauen wie ruchlosen Plan: sein Sohn Franz, der Mitwisser seines Geheimnisses, soll Priester werden und ihm dann kraft seines geistlichen Amtes die Lossprechung erteilen. Aber Franz hat ohne Vorwissen des Vaters in der Ferne einen weltlichen Beruf erwählt, und der Heuchler ist getäuscht. Unversehens bekommen die unehelichen Kinder seines Bruders, Jakob und Vroni, und ihre Großmutter, die alte, freigeistige Burgerlies, ein Schriftstück in die Hände, das die Schuld des Meineidbauern klar beweist. In Verzweiflung schießt der Bauer auf den eigenen Sohn; durch Gewissensqualen von Sinnen, kommt der Meineidbauer um."

Der ledige Hof. Die junge schöne Agnes Bernhofer, die Bäuerin vom ledigen Hof, ist von der alten Cenz in dem Wahn erzogen worden, es sei besser, den schönen Hof der Kirche zu vermachen, als sich frisch fromm fröhlich frei zu verheiraten. Da wird Agnes von Liebe zu dem Großknecht Leonhard, der bei ihr dient, ergriffen, und schon hat er Aussicht, die Bäuerin vom ledigen Hof zu erringen, da ergibt sich, daß ein anderes Mädchen, Therese, ein Kind von ihm hat. Die Bäuerin sucht Therese auf, findet ein gewöhnliches Geschöpf; zurückgekehrt, gibt sie Leonhard Gelegenheit zu einem offenen Bekenntnis, findet ihn aber falsch. Aus Enttäuschung und Zorn schickt sie ihn im Sturm auf den See. Zum Glück wird er gerettet, aber zwischen ihr und Leonhard ist alles aus; er geht nach Amerika; doch zieht die Bäuerin Theresens Kind als das ihrige auf; dem Kinde soll später der ledige Hof gehören.

*

Die Kreuzelschreiber. Hauptgestalten: der alte Steinklopferhans, der alte Brenninger, der Gelbhofbauer, Altlechner. Die Männer eines steirischen Dorfes haben ihr Kreuz als Unterschrift unter eine Erklärung gegen die Unfehlbarkeit des Papstes gesetzt. Auf Betreiben der Kirche werden sie von den Frauen schlecht behandelt, die Widerruf und Bußfahrt fordern und ihnen die Kammer verschließen, bis der Philosoph von der Straße, der Steinklopferhans, durch eine List wieder alles ins Gleiche bringt. Er rät den Ehemännern auf die Bußfahrt zu gehen, aber als Bußhelferin solle jeder Ehemann eine ledige Dirne des Dorfes auf die heilige Fahrt mitnehmen. Das wird auch ausgeführt, zum großen Schrecken der Eheweiber, die nun ihre Männer mit sanften Worten von der erst so stürmisch geforderten Bußfahrt zurück zu halten suchen.

Der G'wissenswurm. Ein alter, reicher Bauer, namens Grillhofer, wird eines Tages von einem leichten Schlaganfall getroffen. Seine Lebensfreudigkeit ist hin. Sein Schwager, der Wurmdoktor Dusterer, mahnt ihn daran, daß das Bohren des G'wissenswurms Gottes Strafe sei, weil Grillhofer früher eine Magd verführt habe, die nun wohl mit ihrem Kind in der Hölle schmore; er redet dem Grillhofer vor, daß er den G'wissenswurm loswerden würde, wenn er seinen Hof der Kirche vermache. Grillhofer, der durch einen Zufall erfährt, daß die Magd noch lebt, macht sich auf den Weg zu der alten Liebsten. Er findet sie anders, als er sie erwartet hat. Die frühere Liebste ist längst mit einem Bauern verheiratet,

hat viele Kinder, Mann und Hof stehen unter ihrer Fuchtel, und der alte Sünder mit seinen unbequemen Erinnerungen bekommt die schärfsten Keifreden zu hören und fliegt zur Tür hinaus. Auch das „Sündkind“ lebt, die frohe Horlacherlies, und das frische, resche Naturkind durchschaut nicht allein die Ränke des Dusterers, sondern ihr goldhelles Lachen jagt auch den G'wissenswurm mitsamt dem erbschleichenden Wurmdoktor fort.

Der Doppelselbstmord. Zwei Bauern sind in der Jugend eng befreundet, haben sich dann aber verfeindet. Ihre Kinder lieben einander; aber die Väter sind dagegen. Nach bewegten Szenen fliehen die Liebenden und lassen einen Brief zurück, der auf einen Doppelselbstmord schließen läßt. Doch Romeo und Julia auf dem Dorfe fliehen nicht aus der Welt, „sich auf ewig zu vereinigen“, sondern auf die Alm, wo es „ka Sünd' gibt“; man findet sie dort; die Väter versöhnen sich und die Jungen werden ein Paar.

*

Das vierte Gebot. Wir lernen zwei Wiener Familien kennen. Die Angehörigen der ins Proletariat sinkenden kleinbürgerlichen Familie Schalanter sind der verlotterte Vater, die genußsüchtige Mutter, der jähzornige Sohn Martin, die leichtsinnige Tochter Pepi und die alte ehrwürdige Großmutter Herwig. Auf der andern Seite lernen wir die reiche Hausbesitzersfamilie Hutterer kennen: den protzenhaften Vater, den leichtfertigen Sohn, die Tochter Hedwig, die eine Heirat gegen ihre Neigung eingehen muß. Entsprechend den zwei Familien laufen zwei parallele Handlungen durch das Stück, die nur durch die Gesamtidee miteinander verbunden sind, sich aber nach der Absicht des Dichters gegenseitig ergänzen und beleuchten sollen. In der reichen Familie Hutterer wird die Tochter Hedwig, die einen armen Klavierlehrer hoffnungslos liebt, zur Ehe mit dem reichen Stolzenthaler gezwungen; das Kind dieses Ehebundes ist nicht lebensfähig; die Frau wird elend; der Ehezwist führt zur Scheidung. In der Familie Schalanter wird durch den Leichtsinn der Eltern Martin zum Lump und Totschläger, Pepi zur Dirne. Der tiefere Sinn des Stückes enthüllt sich in der Szene, in der sich Hedwig und Pepi, „die Verkauften“, die Hand reichen. An dieser Stelle laufen wenigstens der Absicht nach beide Handlungen zusammen. Bei der Begegnung im Kerker zwischen dem Priester und dem zum Totschläger gewordenen jungen Schalanter spricht dieser den Grundgedanken des Stückes aus: „Wenn Du in der Schul' den Kindern lehrest: Ehret Vater und Mutter, so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß 's danach sein sollen.“ Das Drama ist das erschütterndste Lebensbild des Wiener Kleinbürgertums. Es sind Szenen von hoher realistischer Kraft darin; am Aufbau ist die Unübersichtlichkeit zu tadeln, die Motivierung ist oft grob.

Als Erzähler konnte sich der Dichter freier von den Hemmungen durch die Zensur bewegen als wie im Drama, wo die praktischen Rücksichten auf die Bühne oft genug in Gegensatz zu den dichterischen Forderungen gerieten; auch Anzengrubers Fehler, sich lehrhaft zu geben, tritt in der epischen Darstellung weniger hervor als im Drama; zudem war die kleine Form der Erzählung für ihn, der fast jedes seiner Werke in einer materiellen Zwangslage geschaffen hat, naturgemäß leichter zu meistern als die anspruchsvolle Form des Dramas. So ist denn an den Erzählungen die dichterische Entwicklung Anzengrubers genauer und reiner zu beobachten als an seinen dramatischen Werken. Sein erster Roman Der Schandfleck liegt in zwei Fassungen vor. Die ursprüngliche Niederschrift von 1877 hatte einen dörflichen und einen städtischen Teil. Der städtische war wenig gelungen und nur aus äußeren Beweggründen entstanden. Anzengruber schied ihn später aus, gab ihm eine neue ländliche Vorgeschichte und nannte ihn Die Kameradin 1884. Die zweite Fassung, in der der städtische Teil fehlt, gehört zu den hervorragenden Leistungen Anzengrubers.

Der alte Bauer Josef Raindorfer hat eine Tochter Magdalene, die nicht seine eigene Tochter ist, sondern die von ihrer Mutter im Ehebruch empfangen worden ist. Helene ist „der Schandfleck“, das Sündkind. Doch während der alte Mann von

seinen eigenen echten Kindern lieblos behandelt und von seinem Hof getrieben wird, knüpfen sich zwischen ihm und seiner unrechtmäßigen Tochter „nach und nach Bande der Liebe und Dankbarkeit, die fester halten als jeder Bluttrieb.“ Bei ihr findet er schließlich Zuflucht und Ruhe für seine letzte Stunde. Magdalene aber erlebt das furchtbare Schicksal, daß sie ahnungslos ihren eigenen Stiefbruder, den Müller-Florian, liebt, dessen Vater, der Müller, einst ihre Mutter verführt hat. Während Magdalene noch rechtzeitig zur Erkenntnis kommt, ja, während ihre sittlichen Kräfte durch das Unglück erst erstarken, wendet sich ihr Stiefbruder in Trotz und Verzweiflung vom Guten ab und verwildert. Im Handgemenge mit einem wüsten Gesellen, dem Leutenberger Urban, fällt er für die Unschuld eines Kindes, das er vor dem Unhold rettet. Im Kampf stürzt er sich und den gefürchteten Raufbold in den Abgrund.

Noch kühner und freier entfaltete sich Anzengruber in seinem späteren Werk: Der Sternsteinhof. Hier ward er einer der wichtigsten in die Zukunft weisenden Erzähler seiner Generation. Es liegt in diesem Roman ein harter, unbeugsamer Wille zur Wahrheit und eine völlig neue Bewertung des Lebens. Anzengruber hat in der Vorrede zu den Dorfgängen 1879 deutlich ausgesprochen, daß er von der Verklärung des Lebens, die der Wahrheit widerspreche, absehen und das Leben selbst in die Bücher bringen wolle. Auf seine Worte, die von fundamentaler Bedeutung sind, werde ich bei der fünften Generation zurückkommen. Es wäre an dem Sternsteinhof und an den Vorreden zu den Dorfgängen so gut wie an Dostojewskis und Zolas Werken möglich gewesen, die auf die strenge Wiedergabe der Wirklichkeit gerichtete neue Kunstweise der letzten Generation des Jahrhunderts zu entwickeln. Und auch die Auffassung, daß es Naturen gibt, die weder ein schlechtes noch ein gutes Gewissen haben, die einfach morallos sind und nur vermöge ihrer stärkeren Kraft und der inneren Einheit von Trieb und Wille siegen, ist vor Nietzsches Auftreten etwas völlig Neues.

Die Tochter einer armen Häuslerin, Helene Zinsdorfer, ein bildschönes Mädchen, hat den reichen Sternsteinhof auf dem Rücken eines Hügels erblickt, dem ein eingemauerter Meteorstein das Glück gebracht haben soll. Beharrlich verfolgt sie das Ziel, Bäuerin auf dem Sternsteinhof zu werden. Dreimal wird sie zurückgeworfen, dreimal setzt sie von neuem an; über drei gebrochene Menschenherzen dringt sie vor, aber sie empfindet dabei keinerlei Reue oder Gewissensqualen — daß ihr die Menschen im Wege gestanden, hatte sie wie ein ihr zugefügtes Leid empfunden, sie achtete die Rechnung Posten für Posten aufgehoben — und endlich war sie ans Ziel gelangt und Bäuerin auf dem gesegneten Sternsteinhof. „Da trübte kein Schatten der Vergangenheit, keine Wolke, einem bangen Ausblicke in die Zukunft entgegensteigend, dies glücksfrohe, heitere Gesicht, und der einzig lesbare Gedanke in demselben „erreicht“ zuckte auch nicht durch die Muskeln als unterdrückter Jubelschrei, sondern barg sich hinter einer stillfreudigen, selbstbegnügten Miene.“

Es ist nicht nur tief traurig, daß sich Anzengrubers Talent in unwürdigen Stellungen abmühen mußte, so daß der Dichter kurz vor seinem Tode klagt: „Mir fallt nix ein, ich bin ein armes Hundel“, sondern daß der größte Teil seiner Lebensarbeit für die ihn unmittelbar umgebende Generation verloren ging. „Anzengruber ist nicht nur zu früh gestorben, sondern er hat eigentlich zu früh gelebt . . . Von der erbärmlichsten Alltäglichkeit und ihren Sorgen umkrallt, ward er vorzeitig aufgebraucht, abgenutzt . . . und als schließlich ein allgemeineres und haltbareres Verständnis und damit bessere Zustände für ihn sich einstellten, da war er vollends entkräftet und abgelaufen.“ Die fünfte Generation erkannte erst die pfadfindende Bedeutung von Anzengrubers Schriften. In dem Jahr, in dem

die Freie Bühne in Berlin gegründet wurde, kam man auch zu dem vollen Verständnis und der gerechten Würdigung seiner Werke. Mit dem Vierten Gebot, den Kreuzelschreibern und dem Sternsteinhof ward Anzengruber einer der wichtigsten geistigen Anreger der jungen Generation.

Konrad Ferdinand Meyer

Unter den führenden Talenten der vierten Generation hat der Schweizer Konrad Ferdinand Meyer die merkwürdigste Entwicklung gehabt. Er war schwerflüssiger als irgend ein anderer; dem Zeitwesen stand er ferner als die überwiegende Anzahl der Genossen seiner Generation, und ein Wirken im Sinn Anzengrubers wäre ihm gänzlich unmöglich gewesen. Meyer hing mit keiner Faser an irgend einer Tendenz; selbst an dem Boden des Vaterlandes haftete er dichterisch nur wenig. Aus dem Boden der Kunst ging K. F. Meyers Schaffen fast allein hervor. Durchaus Kulturpoet und Geistesaristokrat, zeigt Meyer in allem ein hohes, getragenes Wesen. Seine Feierlichkeit stimmt so wenig wie möglich mit dem ungebundenen, ungeduldig nach Augenblickswirkungen verlangenden Treiben der Zeitgenossen. Es ist schwer, ein unmittelbares Vorbild für Meyer anzugeben. Die Gestaltenwelt der Renaissancekunst war im allgemeinen erster Ausgang und letztes Ziel seines Schaffens. Man muß sich Meyer bis in sein vierzigstes Jahr als romanischen Kunstjünger vorstellen: war er doch bis dahin auch zweisprachig; er brauchte Deutsch und Französisch abwechselnd, und die kühle verstandesmäßige Sachlichkeit, die auf sich selbst gestellte Schilderung und das Schaffen von Kunst rein um der Kunst willen blieb ihm zeitlebens eigentümlich. In der italienisch-französischen Literatur, bei Musset, Victor Hugo und Alfieri lagen seine künstlerischen Wurzeln, und K. F. Meyer wäre uns ganz fremd und könnte vor allem auch nicht zu dieser Generation gerechnet werden, wenn er nicht im Grunde erst durch den Krieg von 1870 der geworden wäre, der er ist: ein Dichter und ein Deutscher. Er selbst bekennt: „1870 war für mich das kritische Jahr. Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zweispältig aufgeregt, entschied auch einen Krieg in meiner Seele. Von einem unmerklich gereiften Mannesgefühl jetzt mächtig ergriffen, tat ich bei diesem weltgeschichtlichen Anlaß das französische Wesen ab und innerlich genötigt, dieser Sinnesänderung Ausdruck zu geben, dichtete ich Huttens letzte Tage."

Konrad Ferdinand Meyer wurde 1825 in Zürich geboren. Er entstammte einem reichen und vornehmen Schweizer Geschlecht. Der Großvater des Dichters, der Oberst Meyer, hatte Zürich gegen die Truppen der helvetischen Republik verteidigt; der Vater war Jurist und Historiker; die Mutter, Betsy Ulrich, war eine feine und anziehende Frauengestalt: „ein heiterer Geist, aber ein trauriges Herz." Den Vater verlor der Sohn früh (1839) und mit ihm den reifen und klugen Berater, der ihn auf seinen viel verschlungenen Irrwegen hätte leiten können. Auf Wunsch der Mutter begann Meyer juristische Studien in Zürich, zog sich aber bald aus den Hörsälen und von den Menschen zurück. Auch geschichtliche Studien begann Meyer ohne Ziel und ohne Begrenzung zu treiben. Sein künstlerisches Vermögen bedrängte ihn in dieser Zeit mehr, als es ihn beglückte. Vorübergehend wandte er sich der Malerei zu. Materielle Kämpfe waren ihm stets erspart, aber gerade die Ungebundenheit in äußerer Hinsicht, die dadurch entstand, vermehrte die inneren Zweifel und steigerte sein reines Fantasieleben, in dem er doch das tiefste Ungenügen fand. Die heimischen Verhältnisse wurden ihm, der mit Anspannung all seiner Wesenskräfte nach einem Ausdruck seines Innern rang und dennoch

diesen Ausdruck nicht finden konnte, unerträglich, weil er sich in dem damals höchst philisterhaften Zürich nicht verstanden sah; auch seine Mutter — man muß es leider sagen! — verstand ihn nicht. Er ging nach Lausanne in der französischen Schweiz. Er trieb geschichtliche und literarische Studien, und im Verkehr mit Louis Vulliemin fand er mannigfache Anregung und inneren Halt, vor allem weil er hier dem Vertrauen auf seine Natur und seine Anlage begegnete, obschon er noch nichts geleistet hatte. Das dichterische Schaffen, auf das seine ganze Sehnsucht ging, wollte nicht gedeihen. Es lag wie ein Schatten über seinem Leben. In peinlicher Unsicherheit machte er allerlei tastende Versuche: erst scheiterte sein Plan, sich für einen Lehrstuhl für französische Sprache und Literatur vorzubereiten; später, als die Mutter in einem Anfall von Trübsinn sich selbst den Tod gegeben hatte, faßte Meyer den Plan, die juristischen Studien wieder aufzunehmen. Doch auch dieser Anlauf führte zu keinem Ergebnis. Durch Reisen ins Ausland, zuerst (1857) allein nach Paris (das war die erste Erlösung für seinen inneren Menschen!), dann in Begleitung seiner fünfeinhalb Jahre jüngeren Schwester Betsy nach Florenz und Rom, rettete er sich aus der wachsenden Verzweiflung über die Ziellosigkeit seines Daseins. In Italien wurde er, wie Goethe, geläutert und ward sich über seinen Dichterberuf klar. Den Gedanken an eine Gelehrtenlaufbahn gab er nach 1858 auf. Aber noch vergingen Jahre, ehe er als Dichter auftrat. Er führte in der Heimat ein stilles und zurückgezogenes Leben und siedelte nach Meilen am rechten Ufer des Züricher Sees über. Als Vierzigjähriger wagte er mit einigen Balladen den ersten zaghaften Schritt in die Öffentlichkeit: als Fünfundvierzigjähriger gab er sein erstes bedeutenderes Werk, den Hutten heraus: so langsam und spät folgte bei ihm auf ein langes Träumen und Dämmern ein unerwartetes, wunderbares Leuchten. Der Krieg von 1870 war es, wie wir sahen, der schließlich mit einem Ruck in Meyer den Mann, den Deutschen und den Dichter frei machte.

Sein eigentliches Schaffen füllt nur zwei Jahrzehnte von 1870 bis 1890. Die zeitliche Reihenfolge seiner Werke ist: Huttens letzte Tage, Engelberg (beide in Versen), Das Amulett, Jürg Jenatsch, Der Heilige (später: König und Heiliger genannt), Gedichte, Die Hochzeit des Mönches, Die Versuchung des Pescara, Angela Borgia. In seiner Schaffensperiode trat K. F. Meyer auch als Mensch aus seiner Zurückgezogenheit heraus. Jürg Jenatsch machte ihn in weiteren Kreisen bekannt. Er heiratete 1875 und kaufte 1877 einen herrlichen Landsitz in Kilchberg am Züricher See, wo er ein glückliches Leben führte und eine Reihe seiner besten Werke schuf. Auf die späte Entwicklung, auf das langsame Reifen folgte ein gewaltiges rastloses Fortschreiten und Vorwärtsdringen.

Doch abermals trat zu schmerzlicher Enttäuschung ein Umschwung ein. Bald nach Vollendung des Pescara Weihnachten 1887 erkrankte Meyer an heftigem rheumatischem Fieber, in dessen Gefolge Halsentzündungen und andere Leiden auftraten, so ernstlich, daß er mehr als ein Jahr in seinem Schaffen gehemmt war. Zwar noch einmal kräftigte sich seine Gesundheit, so daß er seit 1890 rüstig seine Angela Borgia förderte und vollendete (1891 erschienen), ein Werk schon der sinkenden Kraft, aber jene ernste Erkrankung war doch nur ein Vorbote des vollständigen Zusammenbruchs seiner Nerven, der im Winter 1891/92 eintrat. Die mit ungeheurer Willenskraft geleistete künstlerische Arbeit von zwanzig Jahren hatte seine Kräfte erschöpft. Allerdings wich in der Heilanstalt von Königsfeldern die Umnachtung seines Geistes allmählich, so daß er 1893 wieder zu seiner Frau zurückkehren konnte, aber mit seinem Schaffen war es vorbei, und nach einigen Jahren eines geistigen Dämmerlebens verschied der Dichter im Herbst 1898, wenige Wochen nach seinem 73. Geburtstage.

Novellen aus dem Mittelalter: Der Heilige 1880. Die Richterin 1885.

Novellen aus der Renaissance: Plautus im Nonnenkloster 1882. Die Hochzeit des Mönchs 1884. Die Versuchung des Pescara 1887. Angela Borgia 1891.

Dichtungen aus der Zeit der Reformation und Gegenreformation: Huttens letzte Tage (in Versen) 1871. Das Amulett 1873. Jürg Jenatsch, eine Bündnergeschichte 1876. Der Schuß von der Kanzel 1878. Gustav Adolfs Page 1882. Die Leiden eines Knaben 1883.

Gedichte 1882. Daraus folgende Balladen: Das Glöcklein. Alte Schweizer. Das verlorene Schwert. Die Füße im Feuer. Der Kaiser und das Fräulein. Kaiser Friedrich der Zweite. Nach einem Niederländer. Rose von Newport. Das Fingerhütchen. Bettlerballade. Frau Agnes und die Nonnen.

Einzelne lyrische Gedichte: Wund. Das Heute. Hochzeitslied. Nachtgeräusche. Erntegewitter. Firnlicht. Eppich. Der Reisebecher. Maientag. Stapfen. Die toten Freunde. Eingelegte Ruder. Der schöne Tag. Alle. Requiem.

Für Meyer besonders charakteristisch ist sein Verhältnis zur Geschichte. Seine ganze Fantasie war direkt an das Geschichtliche gebunden. Aus unmittelbarer Wirklichkeit wie bei Keller stiegen seine Gestalten nicht auf. Um zu schaffen, brauchte Meyer einen geschichtlich gegebenen Stoff, mit dem er die künstlerische Umbildung vornahm. Es ist dies ein ganz anders Schaffen als z. B. das von Keller. Dieser holte aus nächster Nähe Stoffe und Gestalten und schuf in den Frauencharakteren, als den naivsten Naturerscheinungen und Lebensausströmungen, das Höchste. Konrad Ferdinand Meyers Dichten war ein Schaffen mit stärkster Betätigung des Verstandes. Meyer stand mit kühler Ruhe über den Stoffen. Die Durchbildung des geschichtlich gegebenen Stoffes durch den Kunstverstand bedingt die Größe von Meyers Dichtung. Er ruhte nicht, bis auch der geringste stoffliche Teil der Geschichte seinen poetischen Zwecken untergeordnet war. Eine Sorgfalt im Durchbilden der kleinsten Wirkungen, ein Summieren dieser Wirkungen und ein Einreihen in den scharf und knapp bestimmten Plan des Kunstwerks, das sind die kennzeichnenden Merkmale für Meyers Kunstbehandlung. Erst als der Dichter der technischen Schwierigkeiten und der Stilisierung seiner Stoffe Herr geworden war, konnte ihm ein Schaffen dieser Art gelingen: dies erklärt, weshalb Meyer erst sehr spät in die Öffentlichkeit treten konnte. Etwas Drängendes, ursprünglich Anschreitendes fehlt im ganzen Umkreis seiner Kunst. Jede Empfindung des Herzens ging bei ihm durch die kühle Zone des Verstandes. Es machte ihm ernstliche Sorge, daß er als Poet mit seiner Person völlig hinter dem Kunstwerk verschwinde. Man hätte denken können, daß darüber alles eigentlich Künstlerische verloren gegangen wäre. Dies ist nicht der Fall. Wie sorgfältig meißelte, schliff und gestaltete er in jedem Zug, und wie führte er über die Einzelheiten so stark, und in seinen besten Sachen sogar gewaltig, die große Linie seiner Erzählung dahin! Es lebte ein Dichter-Plastiker, ein Dichter-Architekt in K. F. Meyer. Schon der große Zug selbst in kleinen Dichtungen mußte künstlerisch fesseln; nun aber bedingte es das Temperament des Dichters, daß das Sachliche, streng Durchdachte, klar Gewollte bisweilen wie von dunkleren, mächtigeren Gewalten durchbrochen wurde; daß hinter der scheinbaren Ruhe die heftig bewegte Seele des Dichters sichtbar wurde; daß besonders in einigen lyrischen Gedichten dieser vulkanische Ausbruch bei aller Eindämmung prachtvoll ausströmte, und da steht Konrad Ferdinand Meyer, der Dichter, in seiner vollen Daseinswirkung vor uns.

Renaissance und Reformationszeit, für uns Deutsche nah verwandte, triebstarke Bewegungs- und Entwicklungszeiten, zogen Meyer am meisten an, sei es wegen ihrer selbstherrlichen Persönlichkeiten, sei es wegen der künstlerischen Kultur und der großen Gegensätze im politischen und geistigen Leben. Meyer erwies sich in der Novelle als Künstler namentlich durch die Größe der Geschichtsauffassung und durch die Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Schilderung. Am höchsten stand er in dieser Hinsicht, wenn er die Erzählung einem andern in den Mund legte, und so zugleich den Erzähler und die ganze Zeit charakterisierte wie z. B. in der Hochzeit des Mönches, wo Dante die Geschichte des „entkutteten Mönches"

erzählt, und in der Novelle König und Heiliger, wo Hans der Bogner aus Schaffhausen dem Ratsherrn Burkardt in Zürich von Thomas a Becket und König Heinrich von England berichtet.

Meyers Erzählerart hat etwas Ehernes; zielbewußt greift sie nur die Hauptzüge heraus; sie liebt die großen Züge, sie verweilt nicht gern bei dem Landschaftlichen und ruht nie, wie dies die Kellersche Muse liebte, bei dem Zuständlichen aus; Meyers Art der Darstellung ist stets eine auf Handlung gerichtete Verbindung aus Epischem und Dramatischem. Wohl sind manche Stellen so dramatisch, daß es möglich scheint, sie ohne weiteres auf die Bühne zu bringen, in Wirklichkeit aber sind sie ans Epische derart fest angewachsen, daß es müßig ist, zu behaupten, Meyer sei ein dramatisches Talent gewesen. Meyer würde niemals ein rechtes Drama zustande gebracht haben, auch wenn seine Versuche in dieser Richtung weiter gediehen und vollendeter ausgefallen wären, als sie es sind.

Meyers Frühwerk, wenn auch später als sein Hutten erschienen, war das erzählende Gedicht Engelberg, durchaus kein verächtliches Werk, wie mancher gemeint hat, sondern blühend und frisch in der Farbe, den Lebenslauf eines in den Bergen aufgefundenen Mädchens darstellend, mit allen Keimen des künftigen großen Novellisten. Die Seele des Hochgebirgstales atmet in diesem Werk.

Denkwürdig ist die folgende Dichtung Huttens letzte Tage. Wir wissen bereits, daß sie unter den Nachwirkungen des deutsch-französischen Krieges entstand, und daß Meyer an ihr und mit ihr ein deutscher Mann und Dichter geworden ist. Hutten erzählt in dieser Dichtung gleichsam in Selbstgesprächen sein wechselvolles Geschick. Das Werk besteht aus einzelnen Romanzen von geschlossener und schlagender Bildwirkung.

> Hutten, der ritterliche Streiter mit Feder und Schwert, kommt krank und von Todessehnsucht erfüllt, auf Zwinglis Rat nach der kleinen grünen Insel Ufnau im Züricher See. Dort findet er bei dem heilkundigen Pfarrer freundliche Aufnahme. Noch einmal gleitet sein Leben in der Erinnerung an ihm vorbei. Von der Welt draußen schlagen die letzten Wellen der großen Geisterkämpfe ans stille Ufer. Ignatius von Loyola, Paracelsus und Herzog Ulrich von Württemberg kommen vorübergehend nach der Ufnau. In Mannesmut und Mannestrotz schaut Hutten dem Tod ins Auge.

Es ist eine wundervoll belebte, von der Reformation der Geister durchglühte, männlich-deutsche Dichtung. In rastloser, künstlerischer Arbeit hat Meyer hier das Charakteristische seines Helden rein hervorgehoben. Es ist gesammelte Kraft, geläuterter Geist, Natur, Empfindung und tragisches Menschenschicksal in eins verwoben. In knappen, gereimten Versen zeigt sich Meyers Meisterschaft der Sprache: „Der Sturm erbraust und jede Sprache tönt — Wie tief das Erz der deutschen Zunge dröhnt!"

Hervorgehoben sei die 37. Romanze: Der deutsche Schmied, in ihren wuchtigen zweizeiligen Strophen die schönste und kraftvollste dichterische Verherrlichung Bismarcks, des Schmieds der deutschen Einheit. Später hat Meyer zugunsten einer reineren Objektivität diese Romanze wesentlich abgeschwächt, wie er denn leider seine Werke immer neuen Überarbeitungen unterzogen hat. (Von Engelberg gibt es wenigstens sieben Umarbeitungen.) Die packende Ursprünglichkeit des Gedichtes Der deutsche Schmied ging dabei verloren, auch wenn die jetzige Fassung besser in das Bild des 16. Jahrhunderts paßt.

Die vier großen Novellen Meyers sind: Jürg Jenatsch, Der Heilige, Die Hochzeit des Mönchs und Die Versuchung des Pescara. Meyer hat die Erzählung Jürg Jenatsch eine Bündnergeschichte genannt; sie spielt sich von 1620 bis 1639 in Graubünden, namentlich im Veltlin, in Thusis, Chur und in Venedig ab. Die Erzählung entrollt ein großartiges Bild von den Kämpfen der Spanier und Franzosen um die kleine freie Schweizer Republik; aber zu den vollendetsten Werken Meyers ist Jürg Jenatsch nicht zu rechnen; die Darstellung findet weder die Form einer Novelle noch die eines Romans und hinterläßt somit keinen einheitlichen, bestimmten Eindruck. Die einzelnen Teile sind schön; der Zusammenhang aber ist locker, namentlich der Schluß entbehrt der strengen Motivierung. Der Charakter des Helden ist mit einzelnen Zügen von den großen Zeitgenossen des Dichters Ricasoli, Cavour und Bismarck ausgestattet.

Jürg Jenatsch, ein protestantischer Prediger, verliert im Veltliner Protestantenmord sein Weib. Aus dem Prediger wird ein Soldat. Rache und Befreiung seines Vaterlandes vom spanischen Joch sind fortan seine glühendsten Wünsche. Er erschlägt den Führer der Katholiken, Pompejus Planta, den Vater seiner Jugendgeliebten Lukretia. Seine Feinde treiben Jenatsch außer Landes. Er kehrt aber zurück, und als Oberst im Dienst des edlen Herzogs von Rohan, des französischen Oberkommandierenden, vertreibt er nun die Spanier aus dem Land der drei Bünde. Als er jedoch sieht, daß die französische Politik des Kardinals Richelieu den drei Bünden die Freiheit nicht wiedergeben will, da verrät Jenatsch den Herzog von Rohan, obgleich er sich damit selbst untreu wird. Er schließt ein Bündnis mit Östreich-Spanien gegen Frankreich, zwingt Rohan zum Abzug, tritt selbst zum Katholizismus über, alles, um das Land zu retten, schließt aber damit zugleich den Kreis seiner Feinde zusammen und fällt durch eine Verschwörung, seine einstige Jugendgeliebte Lukretia tötet ihn selbst, damit er nicht von unwürdigen Händen fällt.

Künstlerisch geschlossener ist die andre Novelle Der Heilige. Es ist eine Rahmenerzählung. Hans der Armbruster erzählt dem wißbegierigen Züricher Chorherrn seine Erlebnisse mit dem wilden, genußsüchtigen König Heinrich den Zweiten von England und dem rätselhaften Thomas a Becket, dem Sohn eines Angelsachsen und einer Sarazenin, der erst Kanzler des Königs von England, dann Erzbischof von Canterbury ward. Die Rahmenerzählung ist von höchster Kunst. Der Novelle selbst fehlt die letzte Ausprägung des Urteils; es fehlt die innere Parteinahme für Thomas gegen den König, ein Mangel, der das Werk etwas verschwommen macht. Es fehlt auch die greifbare Schilderung der Umwelt. Wohl sind einzelne kleine Bilder von klarster Anschaulichkeit, im Großen und Ganzen aber bewegt man sich in einer Art Märchenwelt, die einem nie ganz vertraut wird.

Thomas führt anfänglich als Kanzler des Normannenkönigs von England ein üppiges Weltleben, da er ganz von den Verhältnissen dieser Stellung beherrscht wird. In tiefer Einsamkeit hält Becket ein Töchterlein, Gnade genannt, verborgen. Der König späht es aus und vernichtet Unschuld und Leben des Mädchens. Es entsteht ein tiefer Bruch zwischen König und Kanzler; aber Becket hält noch immer treu zu seinem Herrn. Da gibt ihn der König aus seinem Dienst in den Dienst eines höheren Herrn; er macht ihn trotz der eindringlichen Warnungen und beschwörenden Vorstellungen Beckets zum Erzbischof von Canterbury. Unter den veränderten Verhältnissen dieser geistlichen Stellung weiht sich Thomas strengster Entsagung und tritt als oberster Priester der englischen Kirche selbst dem König entgegen. Vergebens verbannt ihn dieser; vergebens tut der König Buße; der Priester steht unbeugsam. Da entfällt dem König ein schlimmes Wort, das zeigt, daß er im Geheimen den Tod des lästigen „Heiligen" wünscht. Wilhelm von Tracy und einige andere normannische Ritter erschlagen den Erzbischof am Hoch-

altar seiner Kathedrale; aber unwiderstehlicher als einst der Lebende reißt der Tote den König in das Verderben.

Höher und höher wächst der Dichter in seinen beiden nächsten Novellen. Die Hochzeit des Mönchs mit ihrer tragischen Färbung besitzt außer den hohen Vorzügen der früheren Novellen noch den Vorzug der Geschlossenheit. Wieder eine Rahmenerzählung: Dante hat am Hof des jungen Scaligerfürsten Cangrande in Verona eine Zuflucht gefunden. Die Höflinge sitzen mit dem Fürstenpaar, Geschichten über plötzlichen Berufswechsel mit gutem oder schlechtem Ausgange erzählend, in der Halle an der Herdflamme. Dante tritt herein und erzählt eine Novelle, die er aus einer alten Grabschrift in Padua entwickelt und die lautet: „Hier schlummert der Mönch Astorre neben seiner Gattin Antiope. Beide begrub Ezzelin." Die Gestalt Dantes hat unübertreffliche Größe; ja die Schilderung dieser Gestalt ist interessanter als die Erzählung selbst.

In Padua, das zur Zeit des großen Stauffers Friedrich des Zweiten von dem Tyrannen Ezzelin beherrscht wird, muß der letzte des edlen Geschlechts der Vicedomini, der Mönch Astorre, der in Weltentsagung und Demut sein Leben zu verbringen gedacht hat, die Kutte ablegen, um mit päpstlicher Erlaubnis die jungfräuliche Witwe seines im Strom ertrunkenen Bruders, Diana Pizzaguerra, heimzuführen. Bei diesem plötzlichen Eintritt ins Weltleben erwachen die schlummernden Leidenschaften des entkutteten Mönches. Er wird der ihm vorbestimmten Braut Diana, die herben Wesens ist, untreu, verläßt sie, verstrickt sich in leidenschaftlicher Liebe zu der anmutigen Antiope, vereint sich in Sünde mit dieser und fällt mit ihr durch den Stahl seiner verlassenen Braut Diana und ihres Bruders Germano.

Meyers vollendetste Novelle ist Die Versuchung des Pescara. Wieder steht wie im König und Heiligen ein problematischer Charakter im Mittelpunkt der Handlung; aber der Dichter schwankt diesmal nicht; er läßt diesmal keinen Zweifel, daß Pescara recht handelt, als er die ihm angebotene Krone zurückweist. In reifer Meisterschaft ist die Handlung durchgeführt; die Charaktere sind von prachtvollem Leben, und der gescheiterte Plan von der Einigung Italiens ist aus unmittelbaren Zeitgeschehnissen geschöpft.

Pescara, der ruhmgekrönte Feldherr Kaiser Karls des Fünften, der Sieger in der Schlacht bei Pavia, wird durch Ränke, die von italienischer Seite gesponnen werden, zum Abfall vom Kaiser gedrängt. Pescara widersteht, obschon er scheinbar darauf eingeht. Seine schöne und tugendhafte Gattin, Vittoria Colonna, eilt voll edlen Ehrgeizes zu ihm, um ihn auf die Seite der italienischen Vaterlandsfreunde zu ziehen. Pescara entdeckt ihr das sorgfältig verborgene Geheimnis: daß er seit der Schlacht bei Pavia eine Todeswunde an sich trägt. Im Angesicht des unabwendbar nahen Endes scheint ihm aller Ehrgeiz und alles Getriebe der irdischen Dinge klein und nichtig; nur eins will er aus seinem ruhmvollen Leben davontragen: die unbefleckte Ehre. Getreu seinem Kaiser erobert er das verräterische Mailand, und auf dem Thron des Herzogs entschlummert er, „wie ein junger, müder Schnitter auf seinen Garben."

Unter den kleineren Novellen Meyers sind als die vorzüglichsten zu nennen: Gustav Adolfs Page — darin schildert Meyer die Abenteuer eines tapferen Mädchens aus Nürnberger Patriziergeschlecht, das in Männerkleidung dem keusch geliebten König ins Feld folgt und ihn schützend an seiner Seite bei Lützen fällt — mit einer prachtvollen (ungeschichtlichen) Begegnungsszene zwischen Wallenstein und Gustav Adolf. — Das Leiden eines Knaben — ein unglücklicher Herzogssohn geht in einem Jesuitenkollegium zur Regierungszeit Ludwigs des Vierzehnten an seinem tödlich gekränkten Ehrgefühl zu Grunde. — Die Richterin

— eine dämonische Frauennatur wird unter Karl dem Großen an sich selbst zur Richterin.

Meyer ist als Lyriker, seinem uns schon bekannten Wesen nach, nicht von der Unmittelbarkeit der reinen Lyriker Eichendorff, Mörike und Storm. Er hatte auch als Lyriker eine Neigung zur Reflexion; ganz überwand er diese nur in den Gedichten, die Stimmungsmalerei bieten. Daß dabei viel Künstliches unterläuft, läßt sich nicht leugnen.

Ein goldner Helm in wundervoller Arbeit —
In einer Waffenhalle fand ich ihn
Als höchste Zier.
Und immer liegt der Helm mir in Gedanken,
Des Meisters muß ich denken, der ihn schuf —
Bin ich bei Dir.

„Detlev von Liliencron grüßte einst mit diesen Worten den Kilchbergsänger Konrad Ferdinand, und der goldene Helm ist als Symbol von Meyers Kunst gut gegriffen", sagt Karl Busse in einer Studie über den Dichter. „Was Theodor Fontane nicht besaß, besitzt Konrad Ferdinand Meyer im höchsten Grade: den Sinn für Feierlichkeit . . . Wohl hat er in seiner Werkstatt Becher gehämmert und Schwerter geschmiedet, aber es waren nicht Becher für die Durstigen und Schwerter für die Kämpfenden, es waren goldene Zierate für satte Herzen. Sie erregen die höchste Bewunderung der Kenner, aber schwerlich hat ein trauriges Herz daran Trost gefunden und ein Friedloser Frieden. Auch seine Kunst ist im letzten Grund Luxuskunst. Seine Art und sein Wesen spricht sich nirgends reiner aus als in seinen Gedichten. Drei Situationen oder besser: drei umrahmende Kreise lassen sich für seine Lyrik finden, die sich oft wiederholen. Ich kennzeichne sie mit den Hauptworten. Erstens: Düsterer Himmel, Flammen und Fackeln und Blitze durch die Nacht. Zweitens: Glocken, Herdengeläut, droben großes, stilles Leuchten, Firnelicht, nach den Höhen strebend ein Wanderer oder Pilgrim. Drittens: Chöre und Winzerreigen, Flöten, Traubenfülle und Becherklang. Noch kürzer ausgedrückt: Glocken, Flammen, Becher, daran knüpft sich K. F. Meyers Lyrik . . . Sie ist im Grunde durchaus Traum- und Fantasielyrik, Kunstlyrik. Sie transponiert das Erlebnis erst immer in eine höhere Sphäre oder geht überhaupt nicht vom Leben, sondern gleich von der Kunst aus . . . Seine Lyrik wird dort versagen, wo die Fantasie kein Recht mehr hat, wenigstens kein beherrschendes: im Liede. Merkwürdig, wie taube Ähren ihm, dem großen Dichter, da wachsen. Ein einfaches Morgenlied kann er nicht schreiben. Konrad Ferdinand hat nur eine Sprache für Könige. Er ist zu sehr „goldner Helm in wundervoller Arbeit . . ." Er liebt es nicht, Gefühle auszusprechen. Er stellt Situationen hin, nun mag man sich selbst einen Vers daraus machen. Deshalb die merkwürdigen Gedichtschlüsse, die er gibt, die so unendlich viel verschweigen, aber durch das seltsam Verhaltene tief wirken . . . Die Knappheit wird oft so weit getrieben, daß sie zur verblüffenden Manier wird. Der Grund ist einmal die Schamhaftigkeit des Dichters, der vor Gefühlsergüssen zurückzuckt, dann aber auch das Bewußtsein, daß das spezielle Talent, Gefühle rein auszusprechen, ihm versagt ist. Von hier aus wird es auch erst recht verständlich, daß Konrad Ferdinand fast wie kein zweiter Poet immer wieder die Formen seiner Gedichte brach, um neue an ihre Stelle zu setzen. Daß er in dem Gefühl, das Letzte und Beste sei doch nicht herausgekommen, ein Gedicht nach Jahren völlig neu gestaltete, so daß wir von ein und demselben die mannigfachsten Fassungen haben."

Diese eigentümliche Kunst- und Fantasiedichtung Meyers mußte eingehender beleuchtet werden, denn sie ist einer der wichtigsten Ausgangspunkte für die Dichtung der fünften Generation. Konrad Ferdinand Meyer wurde, als die ersten schäumenden Wildwässer des Naturalismus sich verlaufen hatten, der Bahnbrecher und Führer für Stefan George, Hofmannsthal und die andern Dichtern aus dem Kreise der Blätter für die Kunst.

Marie von Ebner

Die führenden Talente einer Generation ringen oft schwerer als Talente geringeren Grades; länger als diese suchen sie nach dem Schwerpunkt ihres Wesens und treten erst spät als künstlerisch Fertige und Gereifte hervor. Das harmonischste und verstandesklarste der führenden Talente dieser Generation ist Marie von Ebner.

Das äußere und innere Leben der Ebner verlief in Ruhe und stiller Vornehmheit. Abkunft und hohe Stellung bestimmten ihr Leben und ihr Talent. Als Tochter eines böhmischen Grafen wurde Marie von Dubsky 1830 auf dem Schloß Zdislawitsch in Mähren geboren. Tschechisch und französisch waren die Sprachen ihrer Jugend; deutsch lernte sie erst später. Ihre Mutter und ihre erste Stiefmutter verlor sie früh; ihre zweite Stiefmutter ward ihr die zärtlichste Freundin. Die ersten entscheidenden künstlerischen Eindrücke empfing die junge Komtesse in Wien vom Burgtheater. Fast noch ein Kind, gelobte sie im Fichtenhain ihres elterlichen Schlosses, die deutsche Bühne zu reformieren. Eigner Bestimmung folgend, las sie alles, was ihr in die Hände kam. Die Ihrigen verlachten das sich bildende Talent, für das in ihren Kreisen kein Vorbild vorhanden war. Mit achtzehn Jahren ging die im Stillen schaffende Dichterin eine Liebesheirat mit ihrem Vetter, dem Geniehauptmann von Ebner-Eschenbach ein, einem hochgebildeten Mann. Ihrem Geist erschlossen sich in glücklicher Unabhängigkeit von materiellen Sorgen die Schätze des menschlichen Wissens. Sie verlebte mit ihrem Gatten in der Stille von Bruck, wo er an der Militärakademie lehrte, zehn glückliche Jahre. Durch ihre gesellschaftliche Stellung erhielt die Ebner Einblick in alle Verhältnisse des Lebens. Der aristokratische Kreis und der Verkehr mit ihren Standesgenossen war ihr eine selbstverständliche, altvertraute Gewohnheit, doch befreite sich die Dichterin schon als junge Frau von den Vorurteilen des östreichischen Adels, aber auch von dem letzten Vorurteil des selbständig Denkenden, von dem Radikalismus. Die Bewegung von 1848 verfolgte sie schon als völlig gereifte Persönlichkeit; durch literarische und geschichtliche Studien strebte sie unablässig, sich weiter zu bilden. Rastlos gingen daneben dramatische Arbeiten her. Die Welt erfuhr nicht viel davon. Vierundzwanzig Jahre hindurch beschäftigte sich Marie Ebner mit dramatischen Plänen, ohne die Öffentlichkeit sonderlich damit zu behelligen. Dies allein beweist schon den Ernst und die Kraft ihres Wesens. Im Jahr 1863 ward ihr Gatte nach Wien versetzt. Seitdem lebte Marie Ebner in Wien, im Sommer meist in Zdislawitsch. Klein war noch immer der Kreis, der sie als Dichterin kannte. Grillparzer hatte die Siebzehnjährige zu ihren ersten Versuchen ermuntert, Eduard Devrient in Karlsruhe das Drama: Maria Stuart in Schottland von ihr aufgeführt, Otto Ludwig sich in der Stille seiner Studien mit demselben Stück ernstlich beschäftigt. Die Ebner war 45 Jahre alt, also schon eine vollkommen abgeschlossene Persönlichkeit, als ihre erste Novellensammlung erschien. Im Jahre 1874 trat Baron Ebner als östreichischer Feldmarschalleutnant in Ruhestand. Er unternahm, indessen die Gattin daheimblieb, große Reisen. Als ihr edler Gatte gestorben war, lebte die Witwe einige Zeit in Rom, dann kehrte sie, ihren Lebensbedingungen treu, in die Heimat zurück. In die Zeit zwischen 1880 und 1890 fällt das rasche Wachsen ihres Ruhms. Arbeit war ihr Bedürfnis. Sie, die Kinderlose, erzog die Kinder ihres Bruders mit der vollen Liebe ihres Herzens. Die Feinheit, Pünktlichkeit und Gelassenheit ihres Wesens spiegelte sich in einem kleinen Zuge wieder, in der Sorgfalt, mit der sie ihre Uhrensammlung erweiterte und in Stand hielt. Allverehrt und geliebt als Künstlerin wie als Frau, als die bedeutendste deutsche Erzählerin des 19. Jahrhunderts anerkannt, erlebte Marie Ebner ein frisches, schönes, mild verklärtes Greisenalter.

Historische Dramen: Maria Stuart in Schottland 1860. Marie Roland 1867.
Moderne Dramen: Das Waldfräulein 1873. Die Schauspielerin. Ohne Liebe. Das Geständnis.
Größere Erzählungen: Bozena, Geschichte einer Magd 1876. Das Gemeindekind 1887. Unsühnbar 1890. Glaubenslos? 1893.
Kleinere Erzählungen: Dorf- und Schloßgeschichten 1883 und 1886. Die Großmutter, Nach dem Tode, Lotti die Uhrmacherin, Komtesse Muschi, Krambambuli, Die Freiherrn von Gemperlein, Ein Spätgeborner, Die Unverstandene auf dem Dorfe, Wieder die Alte, Oversberg.

Aphorismen, Parabeln, Märchen und Gedichte 1892.
Lebensgeschichtliches: Meine Kinderjahre 1906.

„Es gibt kein Pförtchen, das zu schriftstellerischem Ruhme führen kann, an das ich nicht gepocht hätte.“ In ihrer Jugendzeit glaubte Marie von Ebner zu dramatischem Schaffen berufen zu sein. Ihr Ehrgeiz ging dahin, der deutsche Shakespeare des 19. Jahrhunderts zu werden. Sie schrieb eine große Reihe von Dramen, die sie später selbst von der Aufnahme in die gesammelten Werke ausschloß. Die historischen Stücke weisen eine Reihe poetischer Vorzüge auf, und wenn sie auch kein Anrecht auf die höchste Anerkennung besaßen, so verdienten sie doch die Gleichgültigkeit nicht, die ihnen wie so vielen andern edlen Werken der Zeit von der Mitwelt entgegengebracht wurde. Die modernen Schauspiele der Ebner ähnelten bereits in Stoff und Ausführung ihren spätern Novellen. Nach 1874 wendete sich die Dichterin entschlossen der Erzählung zu, wo sich ihre dichterischen Eigenschaften entfalten konnten, denn von einer Entfaltung, nicht von einer Entwicklung ist in ihrem Schaffen nunmehr die Rede; ihr Wesen war abgeschlossen; ihre Welt- und Kunstanschauung änderten sich nicht. Wie die Ebner vorher nur Dramatikerin war, so hielt sie sich nach 1874 der Bühne völlig fern und wendete sich selbst der Lyrik nur selten zu.

Ihre Weltanschauung war naturgemäß durch Abstammung und Umgebung bestimmt. Sie kannte die adligen Damen und Herren ihrer Heimat aufs genaueste, „sie hatte den gleichen Ton in der Kehle“; darum war sie der beste Schilderer der stolzen, geistig nicht immer sehr regsamen östreichischen und mährischen Aristokratie. Aber wie man das, was man wirklich besitzt, mit andern Augen ansieht als das, was man bloß erstrebt, so ist die Darstellung des Adels bei der Ebner ohne den Luxus der Farben, den bürgerliche Schilderer der Adelskreise gerne aufbieten; zu einer unkünstlerischen Ausmalung aristokratischer Lebensformen ließ es schon ihre soziale Gesinnung nicht kommen. Die Ebner hatte für den Sozialismus in politischer Hinsicht zwar kein Verständnis, dafür aber ruhte bei ihr alles auf sittlichem Grund. So hatte sie einerseits den scharfen, doch niemals lieblosen Blick für alle großen und kleinen Schwächen ihres Standes, und anderseits das warme Verständnis einer edlen Frauennatur für die schwer leidenden, gedrückten, früh verblühten Existenzen der mittleren und unteren Klassen der Gesellschaft. Mit Feinheit und Takt richtete sie die Schwächen des Adels in ihren Schloßgeschichten; mit voller Sachlichkeit, die auf eigene Beobachtung gestützt war, erfaßte sie in den Dorfgeschichten das Elend der kaum vom adligen Arbeitsdienst befreiten Bauern ihrer mährischen Heimat. „In früheren Zeiten konnte einer ruhig vor seinem vollen Teller sitzen und sichs schmecken lassen, ohne sich darum zu kümmern, daß der Teller seines Nachbars leer war. Das geht jetzt nicht mehr, außer bei einem völlig Blinden. Allen übrigen wird der leere Teller des Nachbars den Appetit verderben, den Braven aus Rechtsgefühl, den Feigen aus Angst. Darum sorge dafür, wenn Du Deinen Teller füllst, daß es in Deiner Nachbarschaft so wenig wie möglich leere gibt.“ Dies ihr soziales Gefühl äußert sie ganz schlicht. Die Ebner war erfüllt vom Glauben an die Kraft des Guten im Menschen. „An das Gute im Menschen glauben nur die, die es üben. Der Glaube an das Gute ist es, der lebendig macht, und im Zeichen dieses Glaubens werde ich immerdar kämpfen.“ Am liebsten schildert die Ebner die allmähliche Erziehung eines edel ver-

anlagten Menschen zum Guten. Solche Entwicklung zeigen besonders die drei großen Erzählungen der Dichterin: Das Gemeindekind (eine mährische Dorfgeschichte), Unsühnbar (eine Schloßgeschichte) und Glaubenslos (eine Priestergeschichte).

Ihre Kunstanschauung trägt die gleichen Züge. Von Shakespeare, Schiller, Grillparzer und Bauernfeld war sie in ihren der Öffentlichkeit so gut wie vorenthaltenen dramatischen Werken ausgegangen. Turgenjeff regte sie zuerst zu größeren Erzählungen an; Keller und Stifter waren ihr auf erzählendem Gebiet am nächsten verwandt. Der innere Trieb ihres Schaffens war so stark, wie bei nur irgend einem andern; ihre Darstellung war jedoch stets gedämpft, eine milde Objektivität umfloß ihr Gebilde. Zu letzten tragischen Wirkungen konnte sie sich nicht erheben: sie umschrieb und verschnörkelte lieber das Tragische (z. B. in der Geschichte: Er laßt die Hand küssen), nur um mit ästhetischer Freiheit völlig über dem Stoff zu stehen. Das künstlerische Wesen der Ebner ist durchaus schlicht und innig. Sie verließ nie die Grenzen der Weiblichkeit; aber sie ist auch ohne die Schwächen der Weiblichkeit. Eigentliche Liebesgeschichten bringt sie nicht. „Ich halte die Liebe für das grausamste aller Mittel, die die zürnende Gottheit erfunden hat, um ihre Geschöpfe heimzusuchen." Ihre Geschichten sind ohne Großartigkeit, und die Künstlerin wußte das wohl: „Erschüttern will ich nicht, bewegen, erheitern auch ein wenig." Was sie auch schuf, das bildete sie mit größter Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt durch. Die Feinheit ihrer Seelenschilderung wächst aus der lautersten Liebe zur Wahrheit; es fehlt jede Spur von Empfindsamkeit, jeder Zug von Gemachtem, alles Zerrissene und Nervöse. Sie selbst fordert von andern und von sich selbst Klarheit und Wahrheit als erste künstlerische Eigenschaften. Dies beweisen ihre Werke.

Bozena ist die Geschichte einer Magd im Mährischen. Die Magd sühnt aus eignem Antrieb einen Fehltritt, den sie begangen hat, und als ihre Buße völlig gelungen scheint, scheut sie sich nicht, öffentlich zu bekennen, was sie zu ihrer bewunderten Opferbereitschaft getrieben hat.

Das Gemeindekind ist die Geschichte eines ländlichen Geschwisterpaares. Pavel und Milada sind die Kinder eines Raubmörders und einer unschuldig zum Zuchthaus verurteilten Mutter. Den armen Pavel stößt man in die Versuchung und das Elend des Lebens hinab. Aber männlich ringt er gegen Laster und Mißhandlung, indessen Milada in Klostermauern früh den Frieden findet. Allen Lockungen und Demütigungen zum Trotz entdeckt Pavel in sich den eignen Wert und wächst dadurch zu einem tüchtigen Mann heran. Der Sohn des Raubmörders nimmt die Mutter, deren Unschuld er erkennt, in sein Haus auf.

Unsühnbar ist die Herzensgeschichte einer vornehmen Frau, die ohne Liebe einem edlen und guten Mann, dem Grafen Dornach, die Hand gereicht hat; in einer schwachen Stunde erliegt die Gräfin Maria Dornach dem Werben dessen, den sie zuerst geliebt hat, des Fürsten Tessin. Ehe Maria ihrem Gatten gegenüber ihr Gewissen erleichtern kann, verunglücken ihr erstgeborener Sohn und ihr Gatte. Der heimlich empfangene Sohn Tessins würde bei dieser Lage der Dinge voraussichtlich Erbe der Grafen Dornach werden. Da legt Maria, nur durch ihr Gewissen veranlaßt, ein befreiendes Geständnis ab. Der Frevel an der Liebe, den sie begangen hat, ist ihrer sittlichen Empfindung nach unsühnbar. Ein früher Tod bricht ihre zarte Hülle.

Alle diese Romane und Novellen und die Mehrzahl der kleineren Geschichten spielen in Östreich. Marie Ebner war in Schloß und Dorf des Berg- und Hügellands von Östreich so völlig zu Hause, wie Rosegger im Alpendorf des hohen

Berglandes der grünen Steiermark. Schöner und freier noch als in den größeren Erzählungen entfalten sich die Vorzüge der Ebner in den kleinen Erzählungen. Da wechselt glücklicher, sonniger Humor mit Zügen tiefsten Ernstes.

Zwei ewig miteinander hadernde Brüder, sonderbare, aber edle Naturen, verlieben sich schließlich in ein und dieselbe Dame, die sie alle beide nicht haben können. (Die Freiherrn von Gemperlein.) Ein treuer Hund gerät in einen Konflikt der Pflichten zwischen seinem früheren und seinem jetzigen Herrn, die sich mit gespanntem Gewehr als Wilddieb und Förster im Wald gegenüberstehen und geht an diesem Zwiespalt zu Grunde. (Krambambuli.) Eine junge, früh verstorbene Frau wird erst nach ihrem Tode von ihrem Gatten in ihrem vollen Wert erkannt und geliebt. (Nach dem Tode.) Eine kleine Sportgräfin, rand- und bandlos, doch ein guter Kamerad, muß sehen, daß ein Mann, den sie allmählich lieben lernt, sich einer andern zuwendet; sie macht schließlich bei dieser die Freiwerberin für ihn. (Komtesse Muschi.) Eine absonderliche Mädchennatur, die einmal in der Wahl des Gatten fehlgegriffen, wird noch glücklich, als sie in die Hand eines rechten Mannes kommt. (Die Unverstandene auf dem Dorfe.)

In diesen und anderen Erzählungen ist alles plastisch, lebenswahr und lebenswarm. Als Lyrikerin trat die Ebner nur selten hervor. Den Schatz ihrer Lebenserfahrungen, der nicht in die erzählenden Werke überging, legte sie in Aphorismen nieder, in Sprüchen voll dauernder Weisheit, reich an Gemüt und Geist, in ungewollt entstandenen Blüten feinster Bildung. Eine kleine Auswahl künstlerischer Aussprüche runde das Bild der Dichterin ab:

Künstler, was Du nicht schaffen *mußt*, das darfst Du nicht schaffen *wollen*. — Nichts ist weniger verheißend als Frühreife; die junge Distel sieht einem Baume viel ähnlicher als eine junge Eiche. — Der alte Satz: Aller Anfang ist schwer, gilt nur für Fertigkeiten; in der Kunst ist nichts schwerer als Beenden und bedeutet zugleich Vollenden. — Jeder Dichter und alle ehrlichen Dilettanten schreiben mit ihrem Herzblute; aber wie diese Flüssigkeit beschaffen ist, darauf kommt es an. — „Ich habe Talent, und ich weiß es." „Und dann, was weiter? Pferde, Hunde, Ferkel haben Talent. Talent, mein Lieber, ist viel und nichts. Was Du daraus machst, und was dieses „Du" für ein Ding ist, darauf kommt's an." — *Die* Kunst ist im Niedergang begriffen, die sich von der Darstellung der Leidenschaft zu der des Lasters wendet. — Die allerstillste Liebe ist die Liebe zum Guten.

Selbständige Talente ohne führende Bedeutung

Wildenbruch

Eine Zeitlang war Wildenbruch die große dichterische Hoffnung der Generation. Das war ums Jahr 1882. Die Erde schien ein neues Geschlecht ans Licht hervorzutreiben. 1881 hatte der Herzog von Meiningen Wildenbruchs Karolinger aufgeführt. Der Erfolg war über die Maßen groß. Die Bühnen, die erst des Dichters Stücke beharrlich zurückgewiesen hatten, rangen jetzt um die Aufführung Wildenbruchscher Dramen. Rasch gab der Dichter aus seinem mit abgelehnten Stücken gefüllten Schubfach Drama um Drama heraus, die alle schon in den siebziger Jahren entstanden waren. Und so viel bunter stofflicher Reiz, eine solche Jugendlichkeit, ein solches Theatertalent und so viel vaterländische Glut lockte und sprühte fast aus jedem Drama, daß 1882, also kurz bevor die fünfte Generation ihren ersten Anlauf nahm, mit Wildenbruch eine Wiedergeburt unserer dramatischen Dichtkunst zu beginnen schien. Wildenbruchs geschichtliche Dramen schienen nicht

bloß durch Lindaus und Blumenthals Dramatik sich breite Bahn zu brechen, sie schienen auch, von den höchsten Ideen der Vaterlandsliebe erfüllt, unserer Poesie eine ganz neue Richtung anzuweisen. Es war die Folge der starken aber eintönigen Eigenart und des großen Bühnentalentes, daß Wildenbruch zunächst über den Umfang seines Talentes täuschte; er war ein Dichter ohne Aufwärtsentwicklung; er blieb stehen, wo er stand; er nahm von den Ideen der Zeit nur die vaterländische Idee in sein Schaffen auf; es war sein Verhängnis, daß er sich rascher Bühnenkenntnis als Lebenskenntnis erworben hatte; er schuf, wenn er Charaktere bildete, nur Rollen, nicht lebende Menschen; er erregte, indem sein Ohr dafür stumpf zu werden schien, ein mächtiges Getöse mit Worten und Waffen, so daß ein feinerer Geschmack sich allmählich davon wegwendete. Sein Verdienst sei deshalb nicht geschmälert. Wildenbruch gewann, als er 1882 auftrat, viele, die vorher für ernste Dichtkunst gleichgültig gewesen waren. Auch daß er dem vaterländischen Gedanken so glühenden dramatischen Ausdruck gegeben, sei ihm nicht vergessen. Die naturalistisch gefärbten Dramen, die Wildenbruch 1892 schrieb, waren freilich bloße Modeprodukte; schon lange hatte er Realistisches und Romantisches in der Sprache gemischt; aber ihrer ganzen Art nach wurzelt Wildenbruchs Kunst mehr im Romantischen als im Realistischen.

Schon Wildenbruchs Abstammung entbehrte nicht eines gewissen romantischen Anstrichs. Er leitete seinen Ursprung von den Hohenzollern her. Kleist ausgenommen, hat kein Dichter die Hohenzollern so verherrlicht wie dieser ihr poetischer Sproß. Prinz Louis Ferdinand, der preußische Alcibiades, der 1806 bei Saalfeld fiel, hatte von einer Hutmachertochter Henriette Fromm zwei Kinder, einen Sohn und eine Tochter, die 1810 nach einer prinzlichen Besitzung den Namen von Wildenbruch erhalten hatten. Die Tochter wurde Hofdame; der Sohn stieg im Staatsdienst zu hohen Stellungen empor. Er war der Vater des Dichters. Ungewöhnlich waren auch die Eindrücke, unter denen Wildenbruchs Jugend stand. Sein Vater war preußischer Generalkonsul, als Ernst von Wildenbruch im Jahre 1845 in Beirut in Syrien geboren wurde. Mit dem Vater kam der Knabe erst nach Athen, dann nach Konstantinopel. Anfangs sollte Wildenbruch die militärische Laufbahn einschlagen. Zögling des Kadettenhauses, ward er 1863 Gardeoffizier in Potsdam. Hiervon unbefriedigt, quittierte er den Dienst und begann 1867 in Berlin die Rechte zu studieren. Der Krieg 1870 sah ihn auf den französischen Schlachtfeldern. Dann verbrachte Wildenbruch in Frankfurt a. O. als Assessor eine an stillen poetischen Eindrücken und Versuchen reiche Zeit. 1877 kam Wildenbruch ins Auswärtige Amt und ward erst Legationsrat, dann geheimer Legationsrat. Er selbst bezeichnete es als ein Glück, Bismarcks Gehilfe sein zu können. Nach wie vor beschäftigte er sich mit poetischen Arbeiten. Zwei rednerische Heldenlieder Vionville und Sedan erschienen 1874 und 1875; eine griechische Künstlernovelle Der Meister von Tanagra 1880 zeigte den Stil der damals beliebten Geschichten aus dem Altertum. Erst 1882 strahlte ihm der Ruhm des Dramatikers. Wiederholt erhielt Wildenbruch den Schillerpreis. Treulich wanderte er, wie Platen von Müllner sagte, des Morgens mit Akten in das Amt und des Abends auf den Helikon. Später verließ er den diplomatischen Dienst. Nichts falscher, als diesen geraden, tüchtigen, preußischen Mann für einen schmeichelnden Hofdichter zu halten. An das Hohenzollerntum, das er verherrlichte, glaubte er; als er sich aber bei Ausführung seiner Dramenfolge aus der Geschichte der Hohenzollern durch kaiserliche Wünsche Wilhelms des Zweiten eingeengt sah, verzichtete er darauf, den Plan weiter zu führen und ließ ihn nach Beendigung des Neuen Herrn ganz liegen. Seine Bismarckische Gesinnung verleugnete er nicht. Wo es nottat, war stets Wildenbruch mit männlichem Wort im öffentlichen Leben mahnend und begeisternd zu hören. Nach seiner Pensionierung 1900 lebte Wildenbruch in Weimar.

Historische Dramen: Die Karolinger, Harold, Der Mennonit, Väter und Söhne, sämtlich 1882 erschienen; Christoph Marlow 1885, Das neue Gebot 1886, Heinrich

und Heinrichs Geschlecht 1896, Die Tochter des Erasmus 1900, König Laurin 1902, Die Rabensteinerin 1907.
Hohenzollern-Historien: Die Quitzows 1888, Der Generalfeldoberst 1889, Der neue Herr 1891.
Moderne Dramen: Die Haubenlerche 1892.
Romane: Eifernde Liebe 1893. Das wandernde Licht 1893. Schwesterseele 1894.
Kleinere Erzählungen: Der Meister von Tanagra 1881. Novellen 1882 (Francesca von Rimini. Vor den Schranken. Brunhilde). Kindertränen 1884. Neue Novellen 1885 (Das Riechbüchschen. Die Danaide. Die heilige Frau). Das edle Blut 1892. Claudias Garten 1895.
Gedichtsammlungen: Dichtungen und Balladen 1884. Lieder und Balladen 1892. (Am bekanntesten ist das Hexenlied geworden.)

Wildenbruchs auffallendste Eigenschaft ist sein heißes Bühnentemperament. Er war in der Art der dramatischen Gipfelung der Erbe Schillers und Kleists; er hatte die blendende Bühnengeschicklichkeit Halms und zugleich Zacharias Werners wuchtige Kraft. Mit welchen Mitteln — vornehmen, minder vornehmen oder ganz gewöhnlichen — er die lärmende Theaterwirkung erzielte, war ihm, dem Gefühlsdramatiker, nicht die entscheidende Frage. Es lag ihm niemals an der Innerlichkeit, sondern stets an theatralisch geraffter äußerer Handlung, an schlagenden Gegensätzen, an spannenden, fantastischen, das Blut aufwühlenden Vorgängen. Wildenbruch war zu seinem Unglück schon bei seinem Auftreten ein fertiger Meister der Theatralik; er brauchte nicht innerlich poetisch geschautes Leben mühsam in Bühnenvorgänge umzusetzen; er sah von Anfang an Bühnenvorgänge — und nur diese — und das hatte den Nachteil, daß jene tieferen Lebensbezüge, jene heimlich wirkenden Kräfte poetischer Zeugung, die in einem schlechteren Theatraliker, aber einem besseren Poeten als Wildenbruch den eigentlichen Antrieb des Gestaltens bilden, Wildenbruchs in der Hauptsache nur äußerlicher Kunstbehandlung fehlten.

Bemerkenswert ist der Unterschied zwischen Wildenbruchs ältern und jüngern Stücken. Die ältern Stücke waren strenger und knapper in der Form; sie versagten sich noch manche allzu üppige Einzelheiten; die späteren, besonders die Hohenzollerndramen, wogten in formloser Gestalt, in hoch aufbrandenden dramatischen Massen vorbei; eine Aufregung ohne Ende ging durch die Szenen; in Überschwenglichkeit erstickte jede feinere Empfindung; Schreien, Toben, Knien, Schwören, Taumeln, Händeheben, Segnen, Fluchen, Prophetenworte Sterbender reihten sich in diesen Stücken wahllos aneinander, um den Zuschauer niederzuwuchten. Im Generalfeldoberst z. B. wird der fürstliche Heerführer durch die theatralischen Visionen eines einfachen Mädchens bewogen, im dreißigjährigen Krieg eine andere politische Partei zu ergreifen. Leicht durchschaut man hier die theaterromanhafte Unwahrheit des Vorganges; man würde aber viel öfter über die schwache Motivierung der Wildenbruchschen Stücke staunen, wenn man im Theater mehr Zeit hätte, die donnernd rollende Handlung näher in Augenschein zu nehmen. Aber Wildenbruch läßt dem Zuschauer keine Zeit. Seine Worte fliegen bald in leidenschaftlich bewegtem Pathos vorbei, bald gefallen sie sich am vertrauten Klang moderner Gassenrede. Es findet sich auch in dem brodelnden romantischen Kessel manch schönes, manch markiges Wort neben der rauschenden und berauschenden Phrase. Nach innen aber öffnen die prächtig rollenden Verse keinen Schacht, der uns zeigen könnte, was die Personen wohl außerhalb der Theaterszene gefühlt, was

sie früher erlebt, was sie gedacht und gelitten haben; alle diese Verse haben nur eine der Rampenbeleuchtung der Bühne zugekehrte Schauseite, die man, wie Kulissen, nicht von rückwärts oder von der Seite her betrachten darf. Wildenbruch ist als Dichter der ewige Jüngling: „Er ist stets in Siedeglut, wenn er schafft, stets begeistert, stets entflammt; der Temperaturgrad bleibt sich stets der gleiche, wem und was auch immer die Begeisterung gilt. Wildenbruch kann Donner rollen lassen, um einen Spatzen vom Acker zu scheuchen, Stürme entfachen, um ein Nachtlicht auszulöschen. Aber ein Großempfindender bleibt er doch, und als Aufrütteler, als ein Priester der Poesie, der mit Geißelhieben die Krämer und Schmarotzer aus dem Tempel gejagt hat, hat er das Seine getan, der Dichtung den Weg zu neuen Höhen zu bahnen."

Die älteren Dramen sind in Jamben geschrieben; die Quitzows brachten einen Wechsel von Prosa und Jambus; die folgenden sind in sogenannten deutschen Versen nach Art des Hans Sachs geschrieben, ein unruhvolles Getümmel von Plattheit, Poesie und Schwulst. Ganz in Prosa von stark rednerischer Färbung ist das Heinrichsdrama geschrieben. Wildenbruch liebt es, das höchste Pathos mit gewöhnlichstem Naturalismus zu vermischen. Eine andere klägliche Geschmacksverirrung sind die modernen Berliner Dialektszenen, die in die historischen Dramen des 15. und 17. Jahrhunderts verflochten sind. Auch in dem modernen Drama Die Haubenlerche kann die sprachliche Äußerlichkeit, so modern sie scheinen mag, doch nie das Bild eines in der Hauptsache rückwärts, nicht vorwärts blickenden Dichters ändern. Wildenbruch schaut „mit schön rollendem Aug'" in die Vergangenheit zurück; ist je die Einteilung der Dramatiker in Dichter des Fabeldramas und des Charakterdramas richtig gewesen, so war Wildenbruch ein reiner Fabeldramatiker, d. h. er legte das ganze Schwergewicht auf die Handlung, nicht auf die Charakteristik. Von großen Geschehnissen ging er aus; die Charaktere bildete er nach der Handlung. Stoffe großen historischen Wurfs wählt Wildenbruch am liebsten; in die Handlung legt er nicht bloß Ein starkes, sondern mit Vorliebe zwei starke Motive, so im Harold, im Mennoniten, in den Vätern und Söhnen, im Neuen Gebot, in der Rabensteinerin. Überall ist das sprachliche Gewand das gleiche. Meist hemmt die Notwendigkeit zu exponieren im ersten Akt noch einigermaßen das unruhvolle Drängen nach vorwärts; je weiter aber das Stück sich von dem ersten Akt, in dessen Bau Wildenbruch Meister war, entfernt, desto mehr wird die Handlung überhäuft und überhastet; die theatralische Konzentrierung drückt dann wieder auf die innere Verbindung der Handlung; wo in Wirklichkeit hundert ganz verschiedene Motive einander kreuzen mußten, da bleibt bei Wildenbruch, um die mannigfachsten Handlungen zu erklären, nur ein einziges bruchstückartiges Motiv zurück, das notwendig theatralisch wirken muß. Es kommt hinzu, daß Wildenbruch auf dem Theater fast nur dem Augenblick lebt; d. h. die Wirkung der Einzelszene geht ihm über die Wirkung des Aktes; die Aktwirkung wieder steht ihm über dem Kunstgefüge des Werkes im ganzen, mochten Wahrscheinlichkeit und Charakteristik darüber auch zu Grunde gehen.

Die Karolinger: Der Zerfall des Frankenreiches 833 unter Ludwig dem Frommen wird in Verbindung mit einem Ehebruchsdrama großen Stils gebracht, das zwischen Bernhard von Barcelona und der Kaiserin Judith spielt und das mit dem Untergang beider endet.

Harald: Zeit der Eroberung Englands durch die Normannen 1066. Harald bricht in kraftvoller Vaterlandsliebe die Eidestreue und fällt im Kampf gegen die fremden Eroberer.

Der Mennonit: Konflikt in einem hochstrebenden edlen deutschen Jüngling zwischen den starren Enthaltungsgeboten einer kleinen Sekte und dem großen nationalen und individuellen Sturm und Drang in der gewaltigen Zeit der Befreiungskriege 1813.

Väter und Söhne: Auch dieses Werk spielt zur Zeit der napoleonischen Kriege. Die Väter im Jahr 1806, unter Vorurteilen und in engen verderbten Verhältnissen aufgewachsen, hassen einander und sind zum Kampf gegen die napoleonische Macht unfähig. Die Söhne im Jahr 1813 sind im Unglück erstarkt und miteinander verbrüdert; sie kämpfen und sterben gemeinsam für die Freiheit des Vaterlandes.

Das neue Gebot: Das Stück spielt 1074 zur Zeit Gregors des Siebenten und Heinrichs des Vierten. Es behandelt einen Doppelkonflikt in dem nach der Sitte der Zeit verheirateten deutschen Priester Wimar Knecht. Er muß sich entscheiden, ob er nach dem neuen Gebot des Papstes in Rom dem deutschen König untreu werden und sein Weib verstoßen soll oder ob er bei seinem Weib verharren und dem heimischen König gegen den Papst beistehen soll. Das Stück endet tragisch.

Heinrich und Heinrichs Geschlecht. Drei Stücke: Kind Heinrich, König Heinrich und Kaiser Heinrich. Die Stücke spielen von 1056 bis 1111. Im König Heinrich stehen sich Heinrich der Vierte als Vertreter des Deutschtums und des monarchischen Gedankens und Gregor der Siebente als Vertreter der päpstlichen Allgewalt gegenüber. Im Kaiser Heinrich entreißt der fühllose Sohn Heinrich der Fünfte dem menschlich fühlenden und deshalb menschlich schwachen Vater Heinrich dem Vierten die Kaiserkrone, rächt dann aber den Vater an dessen Feinden und führt dessen Werk zu Ende.

Im Jahre 1888, als Kaiser Wilhelm starb, ward das erste Stück der Hohenzollernhistorien: Die Quitzows vollendet. Es war das Drama vom Kampf der beiden Brüder Dietrich und Konrad Quitzow gegen den sonnigen, gottgesandten ersten Hohenzollernfürsten der Mark. Bereits vor Bismarcks Entlassung war auch das Drama Der neue Herr abgeschlossen, dieses Drama vom trotzigen Junker Moritz Augustus von Rochow und dem alten Minister Grafen Schwarzenberg, die beide dem sonnigen, gottbegnadeten neuen Herrn, dem jungen großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm, erliegen mußten. In diesem Drama erblickten viele mit Unrecht eine Anspielung auf das Verhältnis Bismarcks zu Kaiser Wilhelm dem Zweiten. Nach Wildenbruchs Absicht sollten die Hohenzollerndramen keine Werke für die Literatur, sondern für das Volk werden. Dramatisch genommen waren es allerdings Ungetüme. Ein Wort Bismarcks kann man auf sie anwenden: „Der Ton der Trompete hat seine Reize für ein preußisches Ohr nicht verloren", aber wie verloren sie, diese naiven Stücke, wenn man sie an Kleists freiem stolzen Hohenzollerndrama Prinz Friedrich von Homburg oder an Wilibald Alexis' brandenburgischen Romanen vergleichend maß. Auch in Wildenbruchs glänzendster Leistung, im König Heinrich, wo er sich am meisten bemühte, Menschen zu gestalten, ist die Charakteristik der schwächste Teil am Stück. Und doch, mit all seinen Fehlern hatte Wildenbruch für seine Zeit etwas Hinreißendes. Das kam daher, daß es ihm mit seinem Schwung und seiner Begeisterung wirklich ernst war. In seiner einfachen Natur war die Vaterlandsliebe ein fast unwiderstehlich, stromartig ausbrechendes Gefühl. In Vorzügen und Fehlern, in der Glut der preußischen Empfindung, in der Freude an kraftvollen Mannesnaturen und an tobender Feldschlacht, in der Freskomanier der Darstellung, in der heiligen Begeisterung für Deutschlands Aufgabe in Vergangenheit, Gegenwart

und Zukunft gleicht Wildenbruch vielfach dem Historiker Heinrich von Treitschke. Beide bekannten sich zu einem und demselben Glauben, dessen Grundwahrheit lautete: „Des Mannes höchstes Gut ist der Staat" und zu dem andern: „Liebe zum Vaterland ist Gottesdienst." Wildenbruchs spätere Stücke zur Betrachtung heranzuziehen, hat für die Charakteristik des Dramatikers wie des Menschen keinen Zweck. Wohl aber verdienen seine Gedichte und die kleineren Novellen mit ihrer Psychologie, besonders ihrer Kenntnis der Knabenseele, Hervorhebung. Wildenbruch steht als Novellist, was die Psychologie und die schlichte Darstellung des Lebens betrifft, weit über Wildenbruch dem Dramatiker. Von den größeren erzählenden Werken ist Schwesterseele zu rühmen. Der Dichter gibt in den kleinen Novellen mehr Eigenes als in manchen seiner rauschendsten Dramen.

Wilbrandt

Wilbrandts geistige Heimat lag unbestreitbar in der dritten Generation, dort ungefähr, wo auch Heyse die besten Wurzeln seines dichterischen Wesens besaß. Mit den Poeten der dritten Generation teilte Wilbrandt die umfassende feine Geistesbildung, die Vornehmheit des Stiles, den ausgezeichneten Geschmack, die künstlerische Durchbildung der Stoffe und den Optimismus des Wesens. Wilbrandts dichterisches Talent war nicht sehr groß oder ursprünglich; aber es war höchst wandlungsfähig und elastisch. So konnte Wilbrandt zwar zuerst wie G. von Putlitz harmlose Lustspiele schaffen oder wie Heyse in der Novelle dichterische Motive sinn- und stimmungsvoll durchbilden; so konnte er später Dramen von nervenaufregender, fast krankhafter Üppigkeit schaffen, die der Zeitstimmung der Jahre von 1870 bis 1880 völlig entsprachen, und so konnte er endlich, merkwürdig verjüngt, aus veränderten Zeitströmungen neue Anregungen zu Werken schöpfen, die die Leitgedanken des jungen Geschlechtes umgestalten halfen. Eine große Fruchtbarkeit auf allen Gebieten tagesschriftstellerischer und poetischer Art zeichnet Wilbrandt aus; eine jahrelange praktische Tätigkeit als Bühnenleiter beanspruchte seine Kraft; biographische Werke von Bedeutung mehrten seinen Ruhm; wir danken ihm vorzügliche Übersetzungen und Theaterbearbeitungen des Sophokles und des Aristophanes. Dies alles zu schaffen, konnte nur einer wandlungsfähigen, vielseitig veranlagten Persönlichkeit von reichem Talent, warmem Gemüt und gesammelter Schaffenskraft gelingen.

In der alten mecklenburgischen Seestadt Rostock wurde Adolf Wilbrandt 1837 geboren. Sein Vater war Professor der Ästhetik und Literatur an der Universität Rostock. Schon von frühen Knabenjahren an dichtete Wilbrandt. In Berlin und München vollendete er seine höchst mannigfaltigen Studien: „Aus Pietät", sagte er, „ward ich Jurist, aus Neigung Historiker, aus Patriotismus Journalist, aus Naturtrieb Poet." Aber er empfand den Journalistenberuf bald als unerträglich: „Bei edler Gesinnung ist der Journalistenberuf eines tüchtigen Mannes wert; mir war das ewige Einerlei des ewigen Wechsels, das ruhelose Leben von und für den Tag zuletzt wie ein dauernder Selbstmord an Seele und Leib." Durch die Abfassung seiner vorzüglichen Biographie Kleists rettete sich Wilbrandt aus dem Tagesschriftstellertum zum dichterischen Schaffen zurück; er bearbeitete sophokleische und euripideische Tragödien und übersetzte shakespearesche Stücke; dann erwachte in ihm die Kraft eignen Schaffens; er sah in Deutschland, Östreich, Italien und Frankreich ein Stück Welt; seit 1871 lebte Wilbrandt in Wien, schrieb nun in überquellender Fruchtbarkeit Lustspiele, Novellen, Romane und Dramen; seine Dichtungen lebten lange in ihm, ehe er sie schrieb; sie lagen dann

oft noch lange im Pult, ehe sie ans Licht traten. Von 1881 bis 1887 leitete Wilbrandt das Wiener Burgtheater. Für den Theaterbetrieb war Wilbrandt eine zu innerliche, feine Natur, doch bewahrte das Burgtheater unter seiner Leitung wenigstens den Ruhm einer hohen literarischen Kunststätte. Nach Niederlegung seiner Direktion zog sich Wilbrandt in seine Vaterstadt Rostock zurück, wo er noch lange, still auf sein Ziel schauend, in seinem Geist die ganze moderne Bildung umfassend, Werk auf Werk schuf.

Kleine Lustspiele: Unerreichbar. Jugendliebe. Die Maler 1872.
Tragödien: Gracchus, der Volkstribun 1873. Arria und Messalina 1874. Kriemhild 1877. Der Meister von Palmyra 1889.
Novellen 1869. Neue Novellen 1870. Neues Novellenbuch 1875. Novellen aus der Heimat 1882. Der Wille zum Leben 1885. Einzelne daraus: Johann Ohlerich. Der Lotsenkommandeur. Die Verschollenen.
Gedichte 1874. Neue Gedichte 1889.
Romane: Fridolins heimliche Ehe 1876. Meister Amor 1880. Adams Söhne 1890. Hermann Ifinger 1892. Der Dornenweg 1894. Die Osterinsel 1895.
Schauspiel: Die Tochter des Herrn Fabricius 1883.
Biographien: Heinrich von Kleist 1863. Hölderlin, Reuter, Lichtenberg.
Gedichte 1874. Neue Gedichte 1889.
Lebensgeschichtliches: Erinnerungen. Aus der Werdezeit.

Wilbrandt ist es oft zum Vorwurf gemacht worden, daß er auf zu vielen Gebieten tätig gewesen sei. „Wer danach fragt", so rechtfertigt er sich selbst, „was die Menschen von ihm begehren, hat sich schon verloren, oder es war an ihm nichts zu verlieren. Hast Du einen Weg, so geh' ihn; willst Du Freies und Gutes schaffen, so rede zuvor so frei und gut, wie Du kannst; soll Großes aus Dir hervorgehen, so komme Großes in Dich. Und dann lerne Deine Kunst, und wisse, daß Du nicht auslernst!" Wilbrandts Lustspiele waren vergängliche Gebilde; das beste, Die Maler, war unverkennbar Freytags Journalisten nachgebildet, lustig, aber oberflächlich; lebendig waren darin allein die Zustandsschilderungen, die Wilbrandt aus seiner Kenntnis der Münchner Malerkreise schöpfen konnte. In seinen Trauerspielen aus der Römerzeit: Cajus Gracchus, Arria und Messalina war Wilbrandt ohne Frage der bedeutendste Dramatiker der Jahre von 1870 bis 1880. Cajus Gracchus zeigte zuerst die wilde, theatralische Glut, die mit der Weichheit des Gemütes, mit der Träumerei und Nachdenklichkeit im Wesen des Poeten kaum vereinbar schien. Wilbrandt war durch Mommsens modern-realistische Auffassung des antiken Lebens angeregt worden: Gustav Freytag hatte in seinen Fabiern 1859 noch ganz schulmäßig eine kalte Studie des römischen Geschlechtsverbandes gegeben; Wilbrandt nahm die Farben zu seinen brennenden Gemälden der Römerzeit aus der Gegenwart herüber; Liebe, Haß, Parteikampf, Cäsarenwahn hatten einen ganz modern nervösen Zug. Der Geist Pilotys wehte in diesen Stücken. In Cajus Gracchus nimmt der Volkstribun Rache an den Mördern seines Bruders, des kühnen Volkstribunen Tiberius Gracchus; in seine Leidenschaft verstrickt, fällt er selbst. In Arria und Messalina, dem bedeutendsten dieser Römerdramen, stehen sich Arria, die Heldin der Tugend, und die Kaiserin Messalina, die Heldin des Lasters, gegenüber. Die Quelle ist das elfte Buch der strengen, großen, unerbittlichen Annalen des Tacitus. Der Sohn der sittenstrengen Arria, der junge Markus, entbrennt in Liebe zu der üppigen Messalina, ohne zu wissen, wer sie ist. Arria, als sie von der Liebe ihres Sohnes hört, vergeht vor Schmerz und Entsetzen, und die Tugend besiegt diesmal das Laster. Um der schmachvollen Liebe zu entrinnen und um die Seinen zu retten,

stirbt Markus den freiwilligen Tod in der Mutter Armen. Nun kann auch Arria sterbend ihrem Gatten Pätus die bekannten Worte sagen: „Es schmerzt nicht", denn den größten aller Schmerzen hat sie überwunden. Messalina wird von den abgefallenen Prätorianern erschlagen. Bedeutend schwächer ist Wilbrandts Drama Nero. Kriemhild dagegen ist vielleicht die interessanteste der Wilbrandtschen Tragödien. Die Handlung, die Hebbel in elf Akten Mühe hatte zu bewältigen, hat Wilbrandt in drei Akte zusammengedrängt. Wilbrandts Dramen sind Handlungsdramen von meisterhafter Konzentrierung, mit ungestüm vorwärtsdringenden Ereignissen, die eine technische Geschicklichkeit ersten Ranges aufgebaut hat, im Psychologischen nachlässig, in der Sprache zwar kräftig, aber infolge der zusammengedrängten, oft überhitzten Handlung dürr, hastig und äußerlich. Bühnenkenntnis, Berechnung der Wirkung, neufranzösische Technik besaß Wilbrandt in ungewöhnlichem Maße; aber seine besten poetischen Gaben vermochte er nicht als Dramatiker, sondern als Erzähler zu entfalten. Wilbrandt steht als Novellist neben Heyse; aber er ist ungekünstelter, herzlicher, frohmütiger und träumerischer. An den Dramen Wilbrandts hat mehr der hohe Kunstverstand, an den Novellen und Romanen mehr das Gemüt, die warme Lebensfreude Anteil. Gleichmäßig schmückte sie edle Form und geistreiche Erfindung. Mit Vorliebe läßt Wilbrandt seine Geschichten an der ihm von Jugendzeit bekannten und vertrauten Ostseeküste spielen. Poetisch am wertvollsten ist unter den Romanen Wilbrandts Die Osterinsel, unter den Dramen Der Meister von Palmyra. Es sind symbolische Werke. Der Held des modernen Romans Die Osterinsel sucht in der Ferne die Osterinsel des hohen Menschentums und geht dabei zu Grunde. In unserem Innern müssen wir die „Osterinsel" suchen und mit andern Gleichstrebenden zusammenwachsen zu einer großen Osterinsel. Ähnlich sinnbildlich ist auch Der Meister von Palmyra.

Zeit: Regierung des Diokletian bis zur Regierung des Julius Apostata. Ort: die Palmenstadt Palmyra. Apelles, der Baumeister von Palmyra, wünscht ewig zu leben, der Arbeit und dem Genusse hingegeben, wenn ihm des Geistes und des Leibes Kraft, solange er lebe, nicht erlahmen. Der Wunsch wird ihm gewährt. Er sieht Jahr um Jahr verrinnen. Jedes Glück und jedes Leid, das Menschen eigentümlich ist, wird ihm zuteil. Mit ihm wandert, nur in stets erneuter Form ein Mädchen, bald als Zoe, Phöbe, Persida, bald als Nymphas und Zenobia durch das Leben, um ihn zu höherer Erkenntnis zu führen. Viel muß der ewiges Leben Begehrende erdulden: Unter dem Hasse der Heiden bluten die Christen; später verfolgen die Christen die Heiden. Weib und Enkel sterben ihm dahin; Apelles muß leben; seine hohen Tempel zerfallen; Sehnsucht nach dem Tode verzehrt ihn; des Daseins Lust und Trieb vertrocknet in ihm; er fühlt, daß des Menschen Tun nur eine von den tausend Formen des Lebens zu erfassen und zu entfalten vermag; er fleht um die Ruhe des Todes und scheidet endlich, die Lebenden segnend, von dieser Erde:

„Nur der kann leben, der in andern lebt,
An andern wächst, mit andern sich erneut,
Ist das dahin, dann, Erde, tu dich auf,
Treib' neue Menschen an das Licht hervor,
Und uns, die Scheinlebendigen, verschlinge."

Auch Wilbrandt erlebte, gleich seinem Meister von Palmyra, einen zweimaligen Wandel der Geschlechter. Die Generationen von 1850 und 1870 sah er versinken. Doch während die Erde die dahingeschiedenen Geschlechter verschlang, erneute er sich mit seltener Jugendkraft und blieb lebendiger und frischer als mancher der Jüngeren.

Rosegger

Rosegger gehört zu den liebenswürdigsten Poeten der Zeit, doch vor höchsten künstlerischen Ansprüchen wird der Dichter nur in kleineren erzählenden Dichtungen bestehen. War Marie von Ebner die unübertreffliche Schilderin des östreichischen Hochadels, so war Peter Rosegger der berufene Schilderer der steirischen Bauern.

In Steiermark, inmitten weiter Matten, wasserreicher Quellengebiete und dunkelgrüner Bergketten, in tiefer Weltabgeschiedenheit liegt die Waldheimat Peter Roseggers. In Alpl bei Krieglach an der Mürz wurde Peter 1843 geboren. Damals war das Bauerntum der Älpler noch ungebrochen. Peters Vater, Lorenz Rosegger, ein frommer Mann, arbeitete mit den Seinigen auf dem Acker hart um das Notwendigste zum Leben. Sein katholischer Glaube war noch von Resten älplerischen Heidentums durchzogen. Die Mutter barg hinter ihrem bäurischen Wesen eine poesieerfüllte Welt; von ihr lernte der zart organisierte und religiös höchst empfängliche Knabe Märchen, Sagen und Heiligengeschichten kennen. Mühsam, unter viel Krankheit und Unglück, ging für Peter die Kindheit hin. Regelmäßigen Unterricht hatte er nicht. Am liebsten saß das Kind mit früh schaffender Fantasie daheim, las und schrieb oder dichtete und träumte, das Vieh hütend, draußen im Feld. Die Sehnsucht, hinauszukommen und seine Anlagen auszubilden, schien niemals in Erfüllung gehen zu können. Kaum hätte Peter selbst sagen können, was eigentlich in ihm nach Entwicklung rang. Zum Bauern zu schwach, ward Peter siebzehnjährig zu einem Schneider in die Lehre gegeben. Über vier Jahre arbeitete er mit dem Meister Orthofer und seinen Schneidergesellen, das Land durchwandernd, in den Bauernhäusern seiner Heimat und lernte Land und Leute der Steiermark gründlich kennen. Es war die wunderbarste Vorbereitung für sein späteres künstlerisches Schaffen. Ohne Bildung, aber von Natur ein Poet, sandte Peter von den zahllosen Fabeleien, von seinen Geschichten, Novellen, Kalendern, Predigten und Gedichten in Mundart und Schriftdeutsch, die er verfaßt hatte, dem Redakteur Dr. Swoboda in Graz mit einem naiven Schreiben „fünfzehn Pfund Schriften" zu. Überrascht erkannte Dr. Swoboda das urwüchsige Talent des steirischen Bauernsohnes, lud ihn nach Graz und verschaffte ihm die Mittel, sich auszubilden.

Mit 22 Jahren (1865) verließ Rosegger das Elternhaus, ging auf die Handelsschule, lernte, las und schrieb. Er mußte, das Herz voll Heimweh, manch harten Kampf bei diesem Übergang von einer Lebenslage in die andere bestehen, ehe er sich aneignete, was andere schon früher lernen, aber er verlor auf den Pfaden der Bildung nichts von der Frische seiner Bergnatur, von der Gesundheit und Kernhaftigkeit seines poetischen Wesens. Zu einem praktischen Beruf, das merkte er bald, war er ungeeignet; immer stärker wandte er sich dem Schriftstellertum zu. Hamerling, damals in Deutschland und zumal in Östreich ein Dichter von glänzendem Namen, führte Rosegger im Jahr 1869 mit dem Gedichtbuch: Zither und Hackbrett in die Literatur ein. Bald wendete sich die allgemeine Aufmerksamkeit dem „steirischen Naturdichter" zu. Kleinere und größere Werke, meist erzählenden Inhalts, folgten sich schnell, denn Rosegger schrieb viel. Er gründete 1876 die Zeitschrift Der Heimgarten, die das aufs Sittliche und Erzieherische gerichtete Wesen Roseggers am deutlichsten zeigt.

In ganz Deutschland und Östreich konnte sich Rosegger bald der größten Volkstümlichkeit erfreuen. Mit der Heimat blieb er aufs Innigste in Beziehung. Kränklich war Rosegger sein Leben hindurch. Im Winter lebte er in Graz, im Sommer in Krieglach im Gebirge. Schmerzlich sah er das alte Volkstum der Älpler zu Grunde gehen. Rosegger, der seine Stimme gegen die Mißbräuche in der katholischen Kirche oft erhoben hatte, blieb Katholik; seine Kinder aber wurden Protestanten, und durch seine Aufrufe entstand die protestantische Heilandskirche in Mürzzuschlag und das Waldschulhaus in Alpl. Religiöse Fragen haben nie aufgehört, ihn auf das Höchste zu beschäftigen. Rosegger ist als sittlicher Charakter von lauterer Reinheit. Sein Schriftstellertum faßt er von der höchsten Seite auf. Er glaubt unerschütterlich an den Beruf des Menschen zum Höheren, und er sieht die schönste Entfaltung des Lebens dort, wo der Mensch um die höchsten Güter mutvoll kämpft.

Größere Erzählungen: Schriften des Waldschulmeisters 1875. Heidepeters Gabriel 1882. Der Gottsucher 1883. Jakob der Letzte 1888. Martin der Mann 1889. Peter Mayr, der Wirt an der Mahr 1893. Das ewige Licht 1897. Erdsegen 1900.
Volksschauspiel: Am Tage des Gerichts 1892.
Religiöse Schriften: Mein Himmelreich 1900. J. N. R. J. 1905.
Sammlung von kleineren Erzählungen: Allerhand Leute. Als ich noch der Waldbauerbub war.
Biographisches: Waldheimat 1877. Aus meinem Handwerkerleben 1880. Als ich jung noch war 1895. Mein Weltleben oder wie es dem Waldbauernbuben bei den Stadtleuten erging 1897.
Gedichte: Zither und Hackbrett 1869. Gedichte (hochdeutsch) 1891.

Rosegger hatte Vorgänger in Hebel, Auerbach, Stifter und Anzengruber. Mit Hebel und Auerbach verband ihn im allgemeinen die gleiche volkstümliche und erzieherische Richtung, mit Stifter das Naturgefühl, mit Anzengruber die Anschaulichkeit und der Realismus der Gestalten. Von den bildenden Künstlern seiner Zeit glich ihm Franz Defregger, der Maler zahlreicher bekannter Bilder (Zitherspieler auf der Alm, Der Abschied des Jägers, Der Salontiroler, Heimkehrender Tiroler Landsturm) sowohl in der Abstammung wie im Stoffgebiet und in den Grenzen der Kunst. Es ist bei Rosegger dreierlei wohl zu unterscheiden: erstens, was eigenes ursprüngliches Erleben, zweitens, was bloß prächtig erzählte Anekdote, drittens, was künstlich zurecht gemachtes Bildungswerk ist. Zur Höhe der Menschenschilderung Anzengrubers, zu einem groß zusammengefaßten Werk von realistischer Ausführung und mächtigen Gedanken hat er sich nicht erhoben; der etwas gewaltsamen Selbstbeherrschung Stifters ist er jedoch nicht verfallen. Rosegger war ein Bauer; im Bauerntum lagen die tiefsten Wurzeln seiner Kraft, und wo er sich auf die Verarbeitung seiner Jugenderinnerungen beschränken konnte, da war er ein Meister psychologischer Schilderung, besonders in Heidepeters Gabriel und in der Waldheimat. Als Epiker ist Rosegger eins der größten Erzählertalente dieser Generation. Vom tiefsten Ernst reichte seine Kunst bis zur frohesten Lust. Vor Herbem und stark Naturalistischem schreckte Rosegger dabei nicht zurück; aber sein Humor und seine echte Religiosität veredelten auch den geringsten Stoff. Oft mischte er aber auch in das wirklich von ihm Erlebte Romantisches, Sentimentales, Geziertes und Tendenziöses hinein. Einzelne Werke, wie Martin der Mann, waren direkt auf eine große Gedankenwirkung zugespitzt; sie waren aber am ärmsten an individuellem Leben. Im Ganzen ist Rosegger für die vierte Generation das, was Auerbach für die dritte Generation war — nicht weniger aber auch nicht mehr —; nur genoß er vor Auerbach den großen Vorzug, daß er zeitlebens in Berührung mit Volk und Natur der Heimat blieb, und daß er nicht wie Auerbach mit den Einflüssen einer spitzfindigen rabbinischen Bildung zu kämpfen hatte. Man bewundert mit Recht die Einfachheit und Plastik der Gestalten, die Frische der Beobachtung Roseggers; doch darf man Roseggers geschilderte Menschen nicht mit den wirklichen Menschen in den Almhütten und Bergsiedelungen der Steiermark vergleichen. Die Gestalten Roseggers sind zwar lebendig erfaßt, aber für die humoristische oder tragische Wirkung zurecht gemacht, und aus allen hört man Rosegger selber sprechen. Philosophierende Bauern wie bei Auerbach wurden deshalb die Gestalten Roseggers nicht; aber ein Stück Kalendermann steckt wie in Auerbach so auch in Rosegger. Seine kleineren Erzählungen sind künstlerisch sein Bestes. Nur ganz

wenige größere Kompositionen gelangen ihm wirklich. Wo die moderne städtische Welt ihm entgegentrat, fehlte ihm sowohl das Verständnis wie das Vermögen sie darzustellen. Sein eigentliches Gebiet war und blieb die Dorfgeschichte.

Die Schriften des Waldschulmeisters. Der Erzähler findet in einem einsamen Walddorf Winkelsteg das Tagebuch und die Lebensgeschichte des verschollenen Waldschulmeisters Andreas Erdmann. Aus dem Buch erfährt man, daß Erdmann, den eine hoffnungslose Liebe verzehrt, den Tiroler Aufstand vom Jahr 1809, den Feldzug gegen Rußland 1812 und die Völkerschlacht bei Leipzig 1813 mitgemacht hat. In dieser Schlacht fällt von seiner Hand sein liebster Freund, der auf gegnerischer Seite kämpft. Erdmann fühlt das Bedürfnis, sich vor der Welt in einen stillen Winkel zu verkriechen. Er zieht sich als Waldschulmeister in die tiefste Einsamkeit der Alpen zurück. Fünfzig Jahre wirkt er da in stillem Segen unter wilden rauhen Menschen. Im höchsten Alter überkommt ihn die Sehnsucht nach der Welt. Er verschwindet, ohne daß jemand zu sagen vermöchte, wohin er sich gewandt hat. In den steirischen Alpen, wo sie am höchsten sind, und wo man das adriatische Meer erblickt, findet man ihn erblindet und erfroren.

Jakob der Letzte. Ein Großgrundbesitzer sucht in den steirischen Alpen im Dorf Altenmoos Hof und Feld der Bauern aufzukaufen, um seine Jagdgründe meilenweit auszudehnen. Auf dem gekauften Land wuchert der Wald über die einst mühsam kultivierten Äcker dahin. Die alte Wildnis kehrt wieder. Der Guldeisner, der reichste Bauer von Altenmoos, verkauft um vieles Geld seinen Hof. Die kleineren Besitzer, darunter Jakob Steinreuter, der Held der Erzählung, können sich nur schwer behaupten. Ein Bauer nach dem andern verkauft. Jakob ist der letzte, der sich behauptet. Sein Weib stirbt; sein Sohn Friedel fällt im Krieg; sein andrer Sohn ist verschollen; seine Knechte kündigen den Dienst. Mit verbissenem Trotz führt er den Krieg gegen den Wald und das räuberische Wild. Unglück aller Art bricht über ihn herein. Zum Äußersten getrieben, erschießt der alte Bauer einen Waldheger. Er selbst sucht und findet den Frieden im Wasser des stillen Grundes.

Der Gottsucher. Die Handlung ist in eine unbestimmte Vorzeit verlegt. Die Gemeinde Trawies steht in bitterer Feindschaft ihrem Priester gegenüber. Das Los trifft den Schreiner Wahnfred, den Priester zu erschlagen. Er vollführt die Tat und entkommt. Elf andere Rädelsführer werden hingerichtet, der Ort mit Fluch und Bann belegt. Die Gemeinde wird gottlos und verwildert. Wahnfred gelobt seinem Weib, alles wieder gut zu machen. Er sucht den Weg zu Gott zurück; doch der Friede mit der Kirche ist unmöglich. Da beschließt Wahnfred, sich selbst und die verwilderte Gemeinde zu vernichten. Er verbrennt sich selbst mit seinen Genossen. Nur zwei schuldlose junge Menschen entkommen.

Die Darstellung in den Schriften des Waldschulmeisters ist stellenweise arg sentimental; Jakob der Letzte zeigt Roseggers Talent am kräftigsten; im Gottsucher, wo höchste Probleme hereinragen, werden wir die Grenzen seines Könnens gewahr. In diesen drei Werken, die seine größten waren, schildert Rosegger mit Kraft und Lebendigkeit Leute, die von der Welt abgeschlossen sind. Die Charakteristik der Volksgestalten seiner Heimat in ihrer Urwüchsigkeit, in ihrer Warmblütigkeit, ihrem Trotz und absonderlichem Wesen ist sein eigentliches Gebiet. In nahem Zusammenhange stehen die Geschehnisse seiner Erzählungen mit der Natur. Hier ergießt sich Roseggers Liebe zur Heimat am freiesten. Er ist der stärkste Heimatkünstler seines Geschlechtes. Die Matten, die unergründlich tiefen Wälder, die lachenden Täler, die im Endlosen verschwimmenden Gipfel des Hochgebirgs schauen klar und wirklich fühlbar in die Welt seiner Bergbewohner hinein. Wo Rosegger diese ihm natürliche Welt verläßt, und wo ihn Jugenderinnerungen und Heimateindrücke nicht mehr leiten, da wird er unsicher, übertrieben und unnatürlich. Sein Jesusbuch J. N. R. J. ist voll romantischer Weichlichkeit, seine Darstellungen der großen Welt in Stadt und Schloß, Martin der Mann, Weltgift ungeschickt und unwahr. Der Kreis seiner Kunstbehandlung ist klein, und so entging Rosegger

der Gefahr nicht immer, sich selbst zu kopieren, wichtigtuerisch-lehrhaft in alles hereinzureden und seine Urwüchsigkeit gleichsam auf Flaschen zu ziehen. Doch war dies eine Schwäche, in die gerade ein volkstümlicher Erzähler so leicht verfällt. Es stört Rosegger nicht, die ruhige Sachlichkeit seiner Schilderung plötzlich mit erzieherischen Bemerkungen zu unterbrechen. Richtete sich sein Sehnen auch allzeit nach höheren Dingen, so scheute er doch vor eigentlich tragischen Konflikten zurück, um dafür im Kleinleben seines Volkes und seiner Heimat der treueste, überzeugteste und deshalb auch der am meisten überzeugende Schilderer zu sein.

Die Bedeutung von Rosegger liegt darin, daß er mit seiner reinen, lauteren, sittlichen Natur viel dazu beigetragen hat, die Stadt- und Kulturmenschen wieder zum Einfachen, Schlichten, zur Natur zurückzuführen und sie mit der Natur wieder vertraut zu machen. Rosegger ist nicht allein eine literarische, sondern er ist auch eine soziale und ethische Erscheinung. Die lautere und große Grundgüte seines Wesens zieht die Menschen immer wieder zu Rosegger hin, mag er sich auch oft genug wiederholen und oft predigen.

Vischer Greif Louise von François Lorm Isolde Kurz

Einem der eigentümlichsten Poeten wenden wir uns nun zu, der ein langes Menschenleben hindurch Ästhetiker, Theolog und Literaturgeschichtsschreiber war und erst mit 72 Jahren den Roman Auch einer und mit 75 Jahren seine lyrischen Gedichte sammelte und herausgab. „Man muß erleben", sagte Friedrich Theodor Vischer von seinem Schaffen, „was man schreibt; das Talent hängt mit dem Charakter zusammen, und das Talent kann nie so hoch bewertet werden, daß es für den Mangel an Charakter entschädigen kann." Selbst die künstlerischen Interessen galten Vischer nur etwas im Zusammenhang mit den sittlichen Mächten. Vischer war eine durchaus lautere, selbständige, allem Weichlichen und Rührenden abholde, rückhaltlos wahrhaftige Natur. „Was ich nicht aushalten kann", sagte er, „sind Menschen ohne Leidenschaft und Menschen mit gemeinen Leidenschaften."

In Ludwigsburg, der naturlosesten Stadt Schwabens, die aber der Geburtsort von Kerner, Mörike und Vischer ist, wurde der Knabe im Jahr 1807 geboren. Vischer studierte in Tübingen und wurde dort in jungen Jahren Professor. Seine Art in Wort und Schrift hatte etwas Lebfrisches und Kraftvolles; er war eine Persönlichkeit von knorriger Eigenart. Die Antrittsrede, die er bei seiner Ernennung zum Ordinarius 1844 in Tübingen hielt, schuf ihm einflußreiche Gegner. Vischer wurde damals auf zwei Jahre von dem Hochschulamt ausgeschlossen. Die unfreiwillige Mußezeit widmete er der Arbeit an seinem großen Werk über Ästhetik. Mit Uhland zusammen war er 1848 Mitglied der deutschen Nationalversammlung in Frankfurt. 1855 folgte Vischer einem Rufe an das Züricher Polytechnikum (Umgang mit Keller). 1866 rief ihn der württembergische Minister von Golther nach Tübingen zurück. 1869 setzte Vischer seine Vorlesungen in Stuttgart an der technischen Hochschule fort. Achtzigjährig starb Vischer in Gmunden am Traunsee.

Dichterische Werke: Epigramme aus Baden-Baden 1867. Auch Einer, eine Reisebekanntschaft 1879. Lyrische Gänge 1882. Faust, der Tragödie dritter Teil 1886.

Kritische Werke: Kritische Gänge 1844, Neue Folge 1861 bis 1873. Altes und Neues 1881, Neue Folge 1889 (Aufsätze über Theologie, bildende Kunst, über Goethes Faust, Hamlet, Cynismus und Mode). Vorlesungen über Shakespeare.

Philosophische Werke: Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen, drei Teile, die beiden ersten 1846 bis 1848, der dritte Teil 1857 vollendet.

Schon das späte Auftreten Vischers als Dichter zeigt, daß andere Kräfte als die dichterischen in ihm überwogen. Vischer war ein Geteilter: halb gehörte er der Wissenschaft, halb der Kunst an; die Kräfte des Denkens und der Fantasie waren stets bei ihm zusammen in Tätigkeit. Ihre Mischung bildete die Eigentümlichkeit der Schöpfungen Vischers. Die stärkere, mindestens die früher in Vischer entwickelte Kraft war die philosophische. Elf Jahre arbeitete er an seinem großen ästhetischen Werk. In seinen grundlegenden Anfängen war es von herbster Wissenschaftlichkeit. Es war eine Anwendung des Hegelschen Systems auf die Ästhetik. Das Werk besteht wie ein juristisches Lehrbuch aus Paragraphen und Anmerkungen. „In den Paragraphen ging alles nach der straff gespannten Schnur des Kunstphilosophen; las man die Anmerkungen, so schüttete der Kunstkenner seine Schätze vor dem Leser aus." Das Paragraphengehäuse macht allerdings das Werk für den kunstbegeisterten Laien fast ungenießbar. Kaum war das große Werk fertig, da hatte auch Vischer mit dem Hegelschen System gebrochen, und er ging daran, seine Ästhetik umzuarbeiten. Dreißig Jahre mühte er sich ab, ohne daß ihm eine Änderung der Grundlage gelungen wäre. Am Schluß seiner ästhetischen Selbstkritik mußte er sich selbst gestehen, daß die Ästhetik noch in den Anfängen sei. Vischer hat nur die Abschnitte über Architektur, Bildhauerei, Malerei und Poesie selbst geschrieben; über Musik schrieb sein Freund Karl Köstlin. Die wertvollsten Kapitel in Vischers Ästhetik sind die über das Naturschöne, über die Poesie, über tragische und komische Kunst, über die geschichtliche Schönheit und über die Physiognomik der Geschichte. In den kritischen Gängen, nicht weniger aber in seinen Shakespearestudien mit ihrem reichen Inhalt, ihrer lebhaften und schulfreien Darstellung, lernt man den Kritiker und Denker Vischer von seiner besten Seite kennen.

Vischer sagte von sich, er sei als Dichter der robustere Bruder des zart besaiteten, gemütvollen Hölderlin. Das ist er nicht. Seine Lyrischen Gänge sind reich an Mittelmäßigem und im letzten Grunde unlyrisch; ihr Wert liegt im Charakteristischen, in der Gesinnung, im Symbolischen, in der selbständigen Auffassung von Welt und Leben; im Ausdruck streifen die meisten Gedichte an Prosa; nur einzelne Gedichte haben lyrischen Hauch (z. B. Sie haben dich fortgetragen; Das Lied von dem Kätzchen), andere Gedichte wirken durch ihre Verbindung von Ernst und Humor, wie das Heldengedicht Ischias. Vischers zornglühende Epigramme aus Baden-Baden gegen die Spielhöllen trugen viel zur Beseitigung der Spielsäle bei.

Am bedeutendsten ist Vischers aristophanisches Lustspiel Faust und der Roman Auch einer. Faust, der Tragödie dritter Teil, „von Deutobold Symbolyzetti Allegoriowitsch Mystifizinski" richtet sich gegen die literarischen Denkwüteriche und Aktenstöberer, gegen die Goethepfaffen, in vieler Beziehung aber auch direkt gegen den zweiten Teil von Goethes Faust.

Faust ist im Vorhimmel Lehrer der seligen Knaben und hat ihnen Faust zweiten Teil von Goethe zu erklären. Da Faust am Schluß des zweiten Teils allzu leicht beseligt worden ist, muß er jetzt nachträglich neue Prüfungen bestehen. Das wird in derbem Ton vorgeführt. Daran schließt sich ein Nachspiel. Die Schatten verstorbener Goethepfaffen geraten sich im Jenseits in Valentins Schenke über Stoff und Sinn des dritten Teils in die Haare. Der Unbekannte, der den

dritten Teil geschrieben, stellt sich dem erzürnten Goethe und versöhnt in einer herrlichen Rede den grollenden Olympier.

Vischer rechtfertigte seine literarische Posse mit den Worten: „Ich wollte mich gegen Goethe auf Goethe stützen; ich wollte von dem greisenhaften Dichter an den ursprünglichen und gesunden appellieren. Ich wollte Goethe von Goethe retten." Und ferner: „Millionen treten ohne gelehrte Hilfsmittel, doch mit gebildeten Sinnen an das Werk Goethes heran, möchten gern bewundern und können nicht verstehen; beim besten Willen zu verstehen, quälen sie sich verdrießlich ab und wagen sichs nicht zu gestehen, weil die hochnasigen Kritiker ihnen unverbesserlich das profunde Werk anpreisen."

Auch Einer ist Vischers Hauptwerk. Künstlerisch kann man nicht von einer Form, sondern nur von einer Unform des Werkes reden: Das Schrullenhafte, das Verzerrte liegt im Lebensgesetz des Werkes, aber es besitzt eine Stillosigkeit, die Stil hat. Die Pfahldorfnovelle in dem Roman ist halb klare Lebensschilderung, halb groteske Ironie. Doch rascher als man ahnte, sind große Teile des Werkes der Ungenießbarkeit verfallen. Feinste Bemerkungen über Kunst und Natur stehen in dem Werk. „Es lebt in ihm Jean Paulscher Geist, gezügelt und gewandelt von der Philosophie Hegels und dem politischen Geist der Entstehungszeit des Werkes." So wenig es Vischer zugeben wollte, so gewiß ist es doch, daß in der Schilderung des alten Oberamtmanns A. E. (Auch einer: Albert Einhart) ein gut Stück Selbstschilderung des Dichters steckt. Wir sehen den wunderbar schrullenhaften Helden der Geschichte ewig von seinem bösen Feind, dem Katarrh, verfolgt, der ihm stets zu schaffen macht, der ihn quält und sein Lebensglück zerstört. A. E. ist ein Prometheus im Kleinen, der aber nicht von Geiern, sondern von Spatzen zerhackt wird. Das Werk schildert mit etwas salzigem Humor den in seinem tiefsten Schmerz gefaßten Kampf eines Idealisten mit den kleinen Zufallstücken des Daseins. A. E. ist ein von Natur „schief gewickelter" Mensch, dabei ein edler Charakter und eine sittliche Persönlichkeit.

Rein dichterischem Schaffen begegnen wir bei Vischer überhaupt nicht. Von vielem Unzulänglichen, nur halb Ausgedrücktem zurückgestoßen, von wunderlich Gesuchtem gestört, finden wir schließlich im Charakter und im geistvoll belebten Wirken des Mannes den festen, dauernden Kern.

*

Noch verschiedener als über Vischer lauteten die Urteile über die Begabung eines Lyrikers, der, ohne eine führende Stellung zu genießen, doch mit in die vorderste Reihe der lyrischen Dichter dieser Generation gehört: über Martin Greif.

Martin Greif (eigentlich Friedrich Hermann Frey) wurde 1839 in Speyer in der Pfalz geboren. Die Mutter, geborene Ehrmann, stammte aus dem Elsaß; der Vater war bayrischer Verwaltungsbeamter. In München besuchte der Sohn das Ludwigsgymnasium, trat 1857 als Kadett in die bayrische Armee ein und verbrachte als junger Leutnant in kleinen, stillen Garnisonen mehrere Jahre. Seinem militärischen Ehrgeiz eröffneten sich keine Bahnen; dafür widmete er sich dichterischen Arbeiten und veröffentlichte sie unter seinem Familiennamen. Der frühe Tod seiner Braut, ein Verlust, der in seinen Gedichten in leisen Tönen immer wieder anklingt, verdüsterte damals sein Gemüt. Der Auftrag, das Schicksal eines Nürnberger Ehepaars festzustellen, das in Spanien auf rätselhafte Weise verschollen war, führte den jungen Offizier 1865 nach Südeuropa, wo damals die Cholera wütete. Er folgte den schon halb verwischten

Spuren und fand das Grab beider Gatten, die in einer kleinen Stadt der Mancha an der Seuche gestorben waren. Als bayrischer Offizier stand Greif im Feldzug 1866 gegen Preußen. Ein Jahr darauf nahm er seinen Abschied. Er hatte erkannt, daß er ein Dichter, kein Soldat sei, daß er nicht zum Kämpfen, sondern zum sinnenden Schaffen bestimmt sei. „Bücke dich zur Erde nieder — Pflück' die Blumen auf der Flur — In dem Hauche deiner Lieder — Wohnet deine Seele nur.“ Greif hatte seinen eigenen Ton gefunden; so veröffentlichte er denn 1868 seine Gedichte unter dem Namen Martin Greif, nachdem er die früheren unter seinem Familiennamen veröffentlichten dichterischen Versuche vernichtet hatte — so völlig brach er mit seiner poetischen Vergangenheit. Diese früheren Versuche hatten sich in der rednerischen Manier Geibels bewegt, Greif aber war nun auf den Urgrund der deutschen Lyrik, das Volkslied, gekommen und hatte richtig erkannt, daß hier seine Eigenart lag. Es war daher kein Wunder, daß Geibel diesen Dichtungen Talent im eigentlichen Sinn absprach, während Mörike es lebhaft anerkannte. Greif hörte nun Vorlesungen an der Münchner Universität. 1870 folgte er dem deutschen Heer als Kriegsberichterstatter. In München und Wien, wo er mehrere Jahre lebte, war er mit vielen bedeutenden Männern befreundet, so in München mit dem okkultistischen Philosophen Karl du Prel, mit dem er 1874 Italien und Rom bereiste, mit dem Kunsthistoriker Karl Bayersdorfer, der schon 1872 Greif in einer Studie als „elementaren Lyriker“ feierte, mit den Malern Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Wilhelm Steinhausen, Adam Oberländer und Wilhelm Leibl. In Wien verkehrte er viel mit Anselm Feuerbach; Heinrich Laube führte mehrere Stücke Greifs mit Erfolg auf.

Eine Stellung nahm der Dichter nicht an. Still und unberührt von den rasch wechselnden Strömungen und literarischen Moden lebte Martin Greif, der ein glühender Patriot und ein begeisterter Naturfreund war, teils auf Reisen, teils in München seinem poetischen Schaffen, unter schweren Kämpfen als echter deutscher Dichter. Aber diese Kämpfe und Anfeindungen haben des Dichters Gemüt nicht verbittert. Nur stiller und zurückgezogener ist das Leben Greifs geworden, zumal er seit Jahren unter Krankheiten zu leiden hatte, aber dem Lauf der Welt und der Entwicklung der Literatur folgt der Dichter mit Teilnahme und Aufmerksamkeit.

Gedichte 1868. (Lieder, Naturbilder, Stimmen und Gestalten, Balladen und Mären, Deutsche Gedenkblätter, Sinngedichte). Neue Lieder und Mären 1902.

Einzelne Gedichte: Ewige Liebe (Hörst Du wie in meinen Liedern), Die schöne Blumenverkäuferin (Am Marktplatz bei der Ecke), Die verschneite Bank (Da steht die Bank ringsum eingeschneit), Ihr Grab (Es blüht ein Grab in treuer Hut), Herbstgefühl (Wie ferne Tritte hörst Du's schallen), Hymnus an den Mond (Auch du bist wirkendes Licht), Rheinfahrt (Wimpel grüßen, Böller krachen), Hoher Mittag am Meere, Gewitterhymnus (Soll die Flur verschmachten), An die Natur, Der Zweifler, In der Klamm, Mondnacht am Strome, Dämmerstunde.

Balladen: Morgentrunk (Nach einem Trunk im Bügel), Der Königssohn, Der Werwolf, Das klagende Lied, Die Kristallkönigin.

Widmungen: Albrecht Dürer, Hans Sachs, Goethe, Walter von der Vogelweide.

Dramen: Prinz Eugen 1880. Hohenstaufen-Trilogie: Heinrich der Löwe 1887, Die Pfalz im Rhein 1887, Konradin 1888. Ludwig der Bayer 1891. Agnes Bernauer 1894. Hans Sachs 1894. General York 1900. Schillers Demetrius 1902.

Greif ging vom Volkslied, von Goethe, Uhland und Mörike aus. Er darf nur als Lyriker, und als solcher auch nur in seinen besten Sachen bleibende Bedeutung beanspruchen. In den Balladen kehrt die Art älterer Vorbilder wieder, ebenso in den Sinngedichten und Gedenkblättern, die übrigens Greifs wackere, patriotische Gesinnung zeigen; in den Dramen fehlt bei aller Reinheit des Wollens, bei aller Herzlichkeit und bei aller volkstümlichen Richtung doch die dramatische Kraft; der Dichter ist hier durchaus epigonisch; der Historienstil zeigte eine bei einem Lyriker merkwürdig magere Form; der Dramatiker Greif erinnert an den Dramatiker Uhland, und läßt wie dieser Fülle, Tiefe und dramatische Wirkung vermissen. Verhältnismäßig am kräftigsten wirkt das Drama Ludwig der Bayer, das die Um-

wohner des schlachtenberühmten Marktfleckens Mühldorf am Inn in volkstümlichen Aufführungen darstellten.

Den lyrischen Gedichten Greifs wäre eine strengere Auswahl zu wünschen. Sie enthalten des Schönen sehr viel, doch ist dies verborgen unter manchem Mittelmäßigen und Schwachen. Greifs Lyrik ist der reflektierten und rednerischen Lyrik Geibels entgegengesetzt. Greifs poetische Bilder sind meist der Natur Süddeutschlands entnommen. Seelenleben und Naturleben klingen da zusammen. Das Leben in der Natur ist das Grundelement seiner Lyrik. Greif gibt keine ausgeführten Naturschilderungen vom sonnigen Wald, vom heimlichen Dunkel der Nacht; er deutet nur an, läßt das Gefühl bloß anklingen und beschränkt sich mit einer gewissen Keuschheit und Herbigkeit auf das Notwendigste. Dies macht seine Lieder oft dunkel und läßt viele zu halb epigrammatischen, halb lyrischen Kleinigkeiten herabsinken. Denn wenn der Eindruck des Volksliedmäßigen auch zum Teil in der Sprunghaftigkeit der Empfindungen beruht, so wählt das Volkslied doch stets die bildhaften, gleichsam dramatisch fortschreitenden Momente und zwingt zum selbstschöpferischen Mitgehen und Ergänzen. Dieses zwingende Element fehlt bei Greif nicht selten. Doch hat der Dichter andererseits die Schlichtheit und Gefühlswärme, die Naivität und Zartheit des Volksliedes; er ist sinnig, doch niemals weich; seine Empfindung quillt rein und klar aus der Tiefe der Seele. Echt lyrisch legt der Dichter meist andern Personen seine Lieder auf die Lippen; dem Hirten, dem Bauern, dem Soldaten, der Verlassenen, dem Matrosenliebchen. Wollen wir die Wirkung von Martin Greif erklären, so können wir dies mit der Anführung seiner besonderen dichterischen Gaben nur teilweise erreichen. Das Geheimnis, weshalb ein kleines Lied von Martin Greif oft so merkwürdig innig berührt, hat einen tieferen Grund. Martin Greif gehört zu den Poeten wie Uhland, Eichendorff, Mörike, Liliencron, deren Wurzeln durch die Schichten des Kulturbodens hinabreichen bis in den beharrenden Grund des deutschen Wesens selbst. Aus dieser tiefsten, untersten Schicht, die auch bei dem Zuströmen fremder Einflüsse unserer Dichtung den nationalen Charakter stets erhält, steigt wie ein frischer, wenn auch nicht sonderlich starker Quell Martin Greifs zarte, innige, oft klagende, niemals leidenschaftliche Dichtung empor. Sie unterscheidet sich durch dieses aus dem deutschen Volksgemüt quellende Leben von der Dichtung der meisten andern Poeten der Generation.

*

Zeigte Vischer die männliche, ja oft die männische Seite einer selbständigen dichterischen Persönlichkeit, so wies L o u i s e v o n F r a n ç o i s die starke selbstbewußte Würde einer edlen Frauennatur auf. Sie war eine durch Einfachheit und Gesundheit des Charakters auserlesene Erscheinung; ihr Wesen war weiblich edel und ohne alle Sentimentalität.

Louise von François, 1817 in Herzberg bei Merseburg geboren, hatte ein schweres, an Enttäuschungen reiches Leben hinter sich, ehe sie im Alter von 39 Jahren, um ihre siechen Eltern zu erhalten, zur Feder griff. Daher stammt das Herbe in ihren Schriften, das sich erst spät zur Heiterkeit klärte. Die Dichterin starb 1893. Sie schrieb die Romane: Die letzte Reckenburgerin 1871, Frau Erdmuthens Zwillingssöhne 1872, Die Stufenjahre eines Glücklichen 1877, Der Katzenjunker 1879 und die Novellen: Phosphorus Hollunder und Zu Füßen des Monarchen 1881. Briefwechsel mit Konrad Ferdinand Meyer, herausgegeben von Bettelheim 1905.

Die Wurzeln von Louise von François' Talent lagen in der Heimat und in der Familie. Sie war eine Dichterin der Erinnerung: die Zopfzeit und die Zeit der Befreiungskriege waren ihr wohlvertraute Zeitalter; die kleinen alten Städte Kursachsens bildeten den Schauplatz ihrer Geschichten. Der Roman Die letzte Reckenburgerin erzählt die Schicksale zweier Nachbarskinder, des adligen Fräuleins Hardine von Reckenburg und der Bürgerstochter Dorothea. Hardine bleibt unvermählt und wird die Erbin großer Güter. Dorotheas natürlicher Sohn wird in den napoleonischen Kriegen ein Krüppel. Da ihre Freundin Dorothea gestorben ist, nimmt sich Hardine des Enkelkindes von Dorothea an. In Muttersorge findet sie ein spätes Glück und hinterläßt dem Kinde ihre großen Güter und die Aufzeichnungen ihres Lebens. Dieser Roman ist das Hauptwerk der Dichterin. Die Stufenjahre eines Glücklichen behandeln religiöse Motive. Spät, zum Teil erst durch Gustav Freytags Bemühungen, wurde Louise von François bekannt. Innige Freundschaft, Gleichheit des Standes und schriftstellerische Verwandtschaft verband Louise von François mit Marie von Ebner, das norddeutsche Edelfräulein mit der östreichischen Edelfrau. Spät wurden beide Erzählerinnen; kraftvoll und klar schufen sich beide ihre Stellung; selbständig standen beide inmitten der Modeströmungen des Tages, und niemals überschritt beider Können die mittlere Zone des Schaffens. Auch von der François gilt, was Marie Ebner nicht ohne Beziehung auf sich selber sagte: „Wenig Leidenschaft, große Herzenswärme, Verstand, Anmut, leichte Umgangsformen, Respekt vor dem Ernst, Verständnis für den Scherz, Summa Summarum, Liebenswürdigkeit."

*

Als selbständige Naturen gesellen sich den Vorgenannten noch einige lyrische Dichter hinzu, die sämtlich ein starkes gedankenhaftes Element in sich tragen. Als ausgesprochensten Vertreter der Weltanschauung Schopenhauers hat man oft Hieronymus Lorm angesehen und in seinem düstern Lebensgeschick die Erklärung dieser Anschauung gesucht. Lorm aber war kein landläufiger Schopenhauerianer; Lorm zeigte weder als Mensch noch als Dichter pessimistische Züge, wenn er auch als Philosoph über die Endlichkeit und Ursächlichkeit der Welt wie Schopenhauer dachte. Lorm sah in dem „grundlosen Optimismus", d. h. in der reinen Herzensgüte, in der weltüberschauenden wunschlosen Lebensstimmung den Gipfel des menschlichen Glücks. Was H. Lorm unter den Lyrikern der Zeit charakterisierte, war die eigentümliche Verbindung von Dichtung und Philosophie.

Hieronymus Lorm hieß mit seinem wirklichen Namen Heinrich Landesmann. Er stammte aus Nikolsburg in Mähren 1821. Schon in der Kindheit wurde er taub und büßte später auch das Augenlicht ein. Dennoch beschäftigte er sich eifrig mit philosophischen Studien und den politischen und literarischen Zeitfragen Östreichs. Er lebte hauptsächlich in Wien als Literat und Kritiker, dann zwanzig Jahre in Dresden und starb 1902 in Brünn. Lorm war einer der vielen deutschen Dichter, die unter schwerem körperlichen Siechtum zu leiden hatten. Als die bekanntesten dieser jahrelang siechen Dichter sind zu nennen: Heinrich Heine, Julius Mosen, Wilibald Alexis, Otto Ludwig, Robert Hamerling, Emanuel Geibel und Georg Ebers.

Hieronymus Lorm schrieb Gedichte (gesammelt 1880), philosophische Schriften (Der Naturgenuß 1876, Der grundlose Optimismus 1894), zahlreiche Romane zwischen 1878 und 1890, die aber ohne Wert sind, und viele Novellen,

von denen einige künstlerische Feinheiten zeigen (Wanderers Ruhebank 1881 und Am Kamin 1883). Von Bedeutung sind einzig Lorms Gedichte. Natur, Liebe und Erkenntnis sind ihre Lieblingsthemen. Die Gedichte sind von tiefem Ernst, wahr und sehr mannigfaltig in der Behandlung des einen Tones, der sie alle durchklingt, des Schmerzes. Die Gedichte wenden sich weniger ans unmittelbare Gefühl als an den denkenden Geist. Nicht alle Gedichte Lorms sind poetisch verklärt, nicht bei allen entspricht die dichterische Anschaulichkeit den hohen Gedanken, aber die besten, wenn sie auch in der Minderzahl sind, zeigen die Vorzüglichkeit der innern Form, die die Schönheit eines lyrischen Gedichtes ausmacht.

Auch eine Lyrikerin und Erzählerin, Isolde Kurz, ist den selbständigen Persönlichkeiten zuzurechnen. Ihr Vater war Hermann Kurz (1813 bis 1873), dessen wir bei der dritten Generation gedachten. 1853 wurde Isolde in Stuttgart geboren. Die ungünstigen Verhältnisse in der Familie trübten zunächst auch Isoldens Kindheit; dann, als der Vater in Tübingen angestellt war, wurde ihre Jugend freundlicher. Unbändig und regellos wuchs das fantasievolle Mädchen heran. Nach des Vaters Tode zog die Familie von Tübingen nach Florenz. Hier fand Isolde ihre zweite Heimat, von der sie nur auf kurze Sommermonate nach Schwaben zurückkehrte. Isolde Kurz zeigte in allen Stücken künstlerische Ehrlichkeit und Selbständigkeit. „Ihre Sprache und Art zu charakterisieren hat etwas kräftig und klar Geprägtes, das an schöne Medaillen erinnert.“ 1888 erschienen ihre Gedichte, 1889 die Florentiner Novellen, 1895 Italienische Erzählungen, 1900 Von dazumal, 1902 Die Stadt des Lebens, 1905 Neue Gedichte, 1907 Lebensfluten (Novellen) mit prachtvollen Stücken. Isolde gibt ihren Werken vornehm ruhige Umrißlinien; ihre Art ist von einem gediegenen Realismus und ohne viel Nüancen, klar, von stolzer Offenheit in allen Selbstbekenntnissen, sie ist ein ernstes Talent, das keinem Modeerfolg nachstrebt, sondern sich ruhig Pausen gönnt, um immer formvollendeter hervorzutreten. Eine mittlere Linie der Leistungen überschritt sie so wenig wie Louise von François.

Abhängige Talente

Groß war die Zahl der Dichter, die das moderne, flutende Leben in seiner Fülle nicht bezwingen konnten und die bewußt oder unbewußt abhängige Talente waren. Zwei Gruppen sind hier zu unterscheiden.

Die erste Gruppe, die der Behaglichen, richtete sich in einer Kleinwelt, abseits von dem Getriebe des Tages, still und gemütlich bei zufriedenen und harmlosen Menschen ein. Sie sahen das Leben als Idyll an; sie wußten in Städtchen und Häuschen die schlummernde Poesie aufzufinden, feine reizvolle Fäden um die Kleinstadt, um einsame Häuser in Wald und Moor zu spinnen und in dem geistigen Nestmachen, wie es Jean Paul nannte, volles Genügen zu finden Ein behaglicher Humor gab den Grundton an; ein bißchen Satire schimmerte hier und da um die Darstellung. Streifte die Darstellung oft auch ans Philiströse, so versöhnte doch immer von neuem das Gleichmaß, die harmonische Übereinstimmung von Wollen und Können. Den besten dieser modernen Idylliker gelang es auch, Geist und Gemüt durch schlichte Herzlichkeit zu ergreifen, in einem engen Darstellungskreis den Widerschein des Lebens zu wecken. Die meisten Behaglichkeitsdichter

aber streifen jene untere Grenze eines dünnen Realismus, wo die Poesie schon in Prosa überzugehen droht. Letzte Wasseräderchen sehen wir von Jean Paul und namentlich von Dickens niederfließen; Storm, Stifter, Keller, Reuter und Jensen sind die nährenden Quellbäche dieser poetischen Richtung. Die wichtigsten Dichter dieser Gruppe sind:

Heinrich Seidel aus Perlin in Mecklenburg, geboren 1842, ursprünglich ein Ingenieur, der Eisenbahnbrücken und Bahnhofshallen konstruiert hatte, nach 1880 seine Ingenieurstellung aufgab, in Berlin lebte und sich mit den Vorstadtgeschichten 1880 und 1888 und den Gedichtsammlungen Glockenspiel 1889 und Neues Glockenspiel 1893 einen Namen machte. Seidel starb 1906. Seine bekannteste Erzählung war die von Lebrecht Hühnchen. Klein und dürftig wie der Inhalt eines Fingerhütchens war Seidels Dichtung.

Johannes Trojan (aus Danzig, geboren 1837, wird 1862 Mitarbeiter, 1886 Schriftleiter des Kladderadatsch) ging in seinen gemütlichen Schriften: Beschauliches 1870, Gedichte 1898 auf eine gewähltere künstlerische Wirkung als Seidel aus. Besonders bekannt sind seine reizenden Kinderlieder und seine Lieder zum Lob des Weins. Im Familienhaften wurzelt das Wesen seiner Poesie.

Timm Kröger, mit Klaus Groth, Theodor Storm und Detlev von Liliencron ein Dichter der holsteinschen Heide, ist auch Kleinmaler und feiner Naturschilderer. Kröger, geboren 1844 auf dem Dorfe Haale nahe bei Hademarschen, stammte von einem Heidehof, war früh auf sich selbst gestellt, lebte als preußischer Richter und Rechtsanwalt in verschiedenen Städten, und schrieb erst spät auf Liliencrons Veranlassung kleinere Arbeiten. Bald danach zog er sich von den Geschäften zurück. Von Storms und Björnsons Novellen empfing er kräftige Anregung. Er schrieb: Eine stille Welt (Bilder und Geschichten aus Moor und Heide) 1891, den Schulmeister von Handewitt 1893, Die Wohnung des Glücks 1897. Timm Krögers Vorbild ist im allgemeinen Theodor Storm; doch ist Kröger weniger eine lyrische als eine epische Natur; in seinen Schilderungen ist er auf eine stille Welt, auf Moor und Heide beschränkt.

Heinrich Steinhausen, geboren 1836 in Sorau, zuletzt Pfarrer in Podelzig im Oderbruch, ist verweilend und breit; doch geht er mehr in die Tiefe als Trojan. Gegen das falsch Moderne stellte Steinhausen das Sittliche im christlichen, besonders im protestantischen Sinn auf. Sein Lieblingsgebiet ist die Kleinstadt: Fahnenmaler, Nelkenzüchter, Korrektoren, Buchbinder sind die Hauptfiguren seiner Erzählungen. Zweierlei Stile stehen Steinhausen zu Gebote: der trockene Chronikenstil von altertümlicher, streng sachlicher Beschaffenheit, ein Stil, der treu in der Farbe früherer Jahrhunderte gehalten ist, und der humoristisch breite, behaglich-satirische Stil. Für den Chronikenstil ist der historische Roman Irmela 1881 charakteristisch, für den humoristischen Markus Zeisleins großer Tag 1883, Der Korrektor 1885, Herr Moffs kauft sein Buch 1889, Heinrich Zwiesels Ängste 1899. Abhängig ist Steinhausen in dem einen wie in dem andern Stil.

Hans Hoffmann, geboren 1848 in Stettin, dessen poetische Schaffenslust zunächst mit seiner philologischen Lehrtätigkeit im Kampfe lag, und der aus Rom zu seiner Berufsarbeit ins Land der Kassuben heimkehren mußte, später jedoch als freier Schriftsteller schuf und 1902 Generalsekretär der Schillerstiftung

in Weimar wurde, bezeichnet den Übergang von den Dichtern der rein-behaglich schildernden Kleinkunst zu den in ungemein großer Zahl vorhandenen Unterhaltungsschriftstellern. Sein Grundwesen ist optimistisch, ein leichter lyrischer Anflug gab seinen Werken eine gewisse Anmut und Liebenswürdigkeit. Von ihm stammen: Das Gymnasium zu Stolpenburg 1891, in jenem breiten, behaglichen und humoristischen Charakter gehalten, den wir geschildert haben. Größere Werke von ihm sind die Romane: Der eiserne Rittmeister 1890, eine Familiengeschichte aus dem Jahr 1812, Landsturm, eine Erzählung von der kurischen Nehrung aus dem Jahr 1812. (Der alte Posthalter Sturmhöfel zieht mit sechs Söhnen gegen die aus Rußland heimgekehrten Reste des napoleonischen Heeres.) Tiefere Gestaltungskraft fehlt ihm. In seinen Gedichten ist er Baumbach und Trojan verwandt.

Otto Ernst (Schmidt), einer der letzten Ausläufer, ein Spätgeborener dieser Generation, als Sohn eines Zigarrenmachers 1862 in Ottensen bei Hamburg geboren, bildete sich mit Hilfe von Wohltätern, die ihn unterstützten, zum Lehrer aus und wurde 1883 als Volksschullehrer in seiner Vaterstadt angestellt. Achtzehn Jahre wirkte er als Lehrer. Als Schriftsteller trat Otto Ernst zuerst mit Gedichten 1888 hervor; dann wandte er sich dem Essay und endlich dem Drama zu. Otto Ernst zählt mit seinen kleinen humoristischen Lebensbildern ebenfalls zu dieser Gruppe von behaglichen Poeten (Aus verborgnen Tiefen, Asmus Semper). Vieles in diesen humoristischen Schriften ist allerdings sehr billig; anderes schmeichelt sichtlich dem Philister; mit seinen Komödien: Jugend von heute 1899 (eine Literaturkomödie) und Flachsmann als Erzieher 1901 (eine Schulkomödie) gehört Otto Ernst trotz der einseitig schwarz oder weiß gefärbten Charaktere zu den bessern Unterhaltungsschriftstellern seiner Generation.

*

Neben den behaglichen, im allgemeinen mit dieser Welt zufriedenen Dichtern von abhängiger Kunstrichtung gab es auch unzufriedene und aufgeregte. Zwei dieser Poeten stellten in ihrer nervösen Unbeständigkeit, in ihrer flackernden Sinnlichkeit, in ihrem Weltekel und Pessimismus sich als charakteristische Vertreter dieser Generation dar: Richard Voß, der von den Franzosen abhängig war, und Eduard Grisebach, der unter dem Einfluß von Heine stand. Rasch ist beider Ruhm, der in hohen Wogen ging, versiegt.

Eduard Grisebach, in Göttingen 1845 geboren, in Berlin 1906 gestorben, wurde namentlich von Hamerlings Dichtung angezogen. Als Beamter des deutschen Auswärtigen Amtes lebte Grisebach als Konsul lange im Morgenland, in Konstantinopel und Smyrna, bis er nach Berlin heimkehrte. Von Grisebach sind zwei Dichtungen zu nennen: Der neue Tanhäuser 1869, eine Sammlung einzelner, lose zusammenhängender Gedichte, die den ewigen Kreislauf von Begierde zu Genuß, von Genuß zu Reue, von Reue zu neuer Begierde darstellten und deshalb so bestrickend wirkten, weil in einer nachlässig eleganten Form die Sinnlichkeit fast hüllenlos zutage trat. Grisebachs zweites Werk, Tanhäuser in Rom 1875, war eine Novelle in Versen, die hinter der ersten Dichtung zurückstand. Grisebach verstummte nach diesem Werk als Poet; er kannte die Grenzen seines Talentes, und um sich nicht zu wiederholen, hörte er nunmehr auf zu schaffen. Auf seine Generation wirkte Grisebach, weil er nicht als mittelalterlicher Bänkel-

sänger wie Wolff und Baumbach, sondern als moderner Mensch daherkam; im Grunde jedoch war seine erotische Dichtung eine Plattheit von nicht allzu bedeutendem Reiz der Form. Grisebach war Herausgeber der Werke von Bürger und Lichtenberg; er war einer der ersten deutschen Büchersammler, ein genauer Kenner von Schopenhauers Philosophie und ein verdienstvoller Übersetzer (Chinesische Novellen).

Richard Voß, geboren 1851 auf der Domäne Neugrape in Pommern, nahm als Johanniter am Krieg 1870 teil, litt an einer schweren Nervenkrankheit, lebte abwechselnd in Berchtesgaden und Frascati bei Rom, zeitweise auch in Berlin, dann in Weimar. Er sah rascher noch als Grisebach das Sinken seines Ruhmes. Als Voß ums Jahr 1871 auftrat, schien er Großes zu versprechen. Etwas Schwärmerisches war ihm eigen; eine byronische Laßheit, ein Weltekel, der den Dichter mit müder Hand Scherben auf dem Berg des Lebens suchen ließ, machte ihn interessant, und heiße Leidenschaftlichkeit schien aus seinen hochfliegenden romantischen Werken zu sprechen. „Um jeden Preis suchte er die Braut, die Erfolg heißt, zu gewinnen; ging es nicht durch kecken Wagemut, dann war auch List und Verstellung nicht zu verschmähen." Später erst, als die Generation von 1870 gealtert war, und neue junge Dichter aufgetreten waren, merkte man, wie fern von allem Echten und Natürlichen, wie kraftlos bei aller Effekthascherei Voß war, wie unklar, fahrig und unsicher er in seinen künstlerischen Entwürfen blieb, und wie arg seine Werke, namentlich seine Dramen, der Nachahmung der Franzosen verfallen waren. In seinen ersten Dramen (Der Mohr des Zaren, Die Patrizierin, Luigia Sanfelice, Unehrlich Volk) herrschte epigonenhaftes Pathos und grelle Theatralik. In seinen Zuchthausstücken (Alexandra 1886, Eva 1889, Schuldig 1890) tobten nach schlechten französischen Mustern abwechselnd Rühr- und Schreiszenen vorüber; das Leben wurde schief gesehen, auch wo der Stoff ursprünglich einen guten Kern besaß.

Inhalt des Dramas Schuldig. Ein unschuldig Verurteilter kommt als seelisch abgestorbener Mann aus vieljähriger Kerkerhaft nach Hause, findet sein Weib in den Armen eines andern, seine Familie fast verkommen; der Trieb nach Vergeltung macht den Schuldlosen zum Mörder.

Das beste Stück von Voß ist das Märchenstück Die blonde Kathrein 1895. Von Romanen schrieb Voß: Rolla (die Lebenstragödie einer Schauspielerin) 1883, Daniel den Konvertiten 1888, Villa Falconieri 1896. In seinen römischen Dorfgeschichten steht Voß verhältnismäßig am höchsten. Auch er bezeichnet den Übergang zum Unterhaltungsschriftstellertum.

Nachzügler

Von allen Seiten zogen sie heran, die Nachzügler: auf den Gebieten des Dramas, des epischen Gedichtes, des Liedes und des Epigrammes. So zahlreich waren die Vorbilder, so tief eingedrungen das Wissen um die mannigfaltigen Stile, um das Schaffen und die Kunstgesetze vergangener Zeiten, daß es schon Dichtern schwächerer Art gelang, in bestimmten vorhandenen Formen Vortreffliches zu leisten.

Lyriker

Nicht um seiner eigenen Bedeutung, sondern um seiner grundbildlichen Art und Weise willen stehe Albert Moeser als einer der lyrischen Nachfahren der Generation hier. An Moeser erkennen wir mancherlei. Er zeigt den Druck, der auf einem weltabgewandten Dichter liegt, der in einem ihm innerlich fremden Beruf sich abquälen muß, aber um äußerer Vorteile willen niemals sein Künstlertum verleugnen will; ferner zeigt Moesers Dichtung den von Platen und Geibel übernommenen Formenadel, der nichts Unfertiges, aber auch nichts die Seele Bezwingendes bietet, und endlich erfüllt das ganze Schaffen dieses Dichters die warme, innige, aber stille Begeisterung für die Poesie und die idealen Güter. Moeser aus Göttingen, 1835 als Sohn eines Pedells geboren, mußte wider Willen Philologie studieren, wurde 1862 Lehrer in Dresden, blieb aber zeitlebens mit seinem Beruf zerfallen. Er starb 1900. Gedichte 1865, Nacht und Sterne 1872, Schauen und Schaffen 1881. Moeser war ein Anhänger Schopenhauers; er hatte keine große, aber eine ernste, keusche Weltauffassung. In seinen Gesängen kehrt der Gedanke an den Tod immer von neuem wieder. Die wohltuende Schönheit der Form bewies der Schüler Platens in den Kanzonen, Sonetten und sapphischen Strophen. Nichts Ungeglättetes, doch auch nichts Schöpferisches. Zarte Dichternaturen wie Moeser gab und gibt es viele. Wie ein Musterbild stehe Moeser hier. Gebückt, verkannt, einsiedlerisch, aber alle großen Gedanken der Zeit nachempfindend, so bewahren viele Dichter mit ihren Nachtönungen fremder Klänge, als die wahrhaft „Stillen im Lande“, den dichterischen Sinn, den edlen Geist, den Idealismus, den die großen Schöpfernaturen dann vorfinden, gleich einem gehäuften Schatz, um aus ihm lebendige Dichtungen zu erwecken, und so erhalten diese oft verspotteten, doch nie aussterbenden Priester der Schönheit unserm Volk die von keinem Materialismus anzutastende Völkergabe der Poesie.

Dramatiker

Groß ist die Zahl der Nachzügler auf dramatischem Gebiet. Einem namenlos traurigen Schicksal verfiel Albert Lindner. Er war kein starkes dramatisches Talent. Er hatte aus dem shakespearischen und klassischen Drama sich die Sprache angelesen, die regelmäßige Teilung der Handlung in Akte und Szenen angeeignet und war durch das neufranzösische Drama zu grellen Bühneneffekten geführt worden. Verhängnisvoll wirkte auf ihn der Beifall, den sein erstes Bühnenstück fand; ähnlich wie Brachvogel erschöpfte er sein Talent, und als er zuletzt noch in äußere Not geriet, verfiel der unglückliche Dichter in Geistesumnachtung.

Lindner wurde 1831 in Sulza als Sohn eines Salinensteigers geboren. Nach vollendetem Studium wurde er Gymnasiallehrer in Rudolstadt. Für seine Tragödie Brutus und Collatinus erhielt er 1866 den vom König Wilhelm dem Ersten gestifteten Schillerpreis. Das bewog ihn, seine Stellung aufzugeben. In Berlin begann die Not. Alle Versuche, ihm zu helfen, mißlangen. Umnachteten Geistes starb Lindner 1888 in Berlin.

Epigonenhaft war die Grundrichtung seines Talentes: Lindner war ein Vertreter jener Bildungsdichter, die ihre Klassiker kennen und sie nachdichten; namentlich Shakespeare herrschte bei ihm vor. Eigentümlich trat bei ihm ein moderner

Zug nach dem Effektvollen hinzu, der ihn über die Schar der Namenlosen hinaushob. Aber Kraft und Natürlichkeit gingen ihm ab. Seine Dramen erscheinen schon jetzt ohne Leben. Das Römerstück Brutus und Collatinus spielte in der Zeit des Tarquinius Superbus und blieb im Wichtigsten, im Seelenkampf des Brutus, nur Skizze; Die Pariser Bluthochzeit war ein grelles, mit Verbrechen überladenes geschichtliches Stück, das dadurch sehr bekannt wurde, daß es die Meininger auf ihren Gastspielreisen oft zu spielen pflegten.

Maßvoller, ruhiger, mit Bildung gesättigter, als Charakter und Kunsterzieher höher stehend, aber als Dichter langweiliger als Lindner war ein anderer Dramatiker: Heinrich Bulthaupt, geboren 1849 in Bremen, war dort erst Rechtsanwalt, dann Bibliothekar und starb in seiner Vaterstadt 1905. Bulthaupts Wissen war reich, seine Kunstbegeisterung echt, sein Charakter lauter. Bulthaupt trachtete ernst und klar, aus allem Zufälligen sich emporringend, nach den Höhen idealistischer Kunst. Die Klassiker waren ihm Vorbilder — von ihnen war ihm Schiller vielleicht am nächsten verwandt; doch so vortrefflich Bulthaupt um das Geistige und das Dramatische Bescheid wußte, so notwendig und edel er im Sinn der Klassiker schuf, so wenig gab er seinen Werken eigenes Leben und eigene Art. Bulthaupt vereinigte zwei Naturen in sich, den Dichter und den Kritiker: als Kritiker drang er zu den Anschauungen der jüngeren Generation vor; als Dichter blieb er immerdar ein Nachfahre, ein Poet aus zweiter Hand. Er schrieb die Dramen: Die Arbeiter 1877 (das erste deutsche soziale Drama, das einst furchtbar gefährlich erschien, jetzt aber harmlos und zahm wirkt), Die Malteser 1883 (eine Fortsetzung von Schillers Bruchstück), Die neue Welt 1886 (historisches Drama), dazu in vier Bänden eine Dramaturgie des Schauspiels (1882 bis 1890), sowie in zwei Bänden eine Dramaturgie der Oper (1887). Diese Werke haben Bulthaupt am bekanntesten gemacht. Sie enthalten viel schöne Worte, aber sie sind zu einseitig in der ästhetischen Betrachtung; ebenso fehlt den Büchern der geschichtliche Blick und das Erfassen der Dichtungen aus den Bedingungen ihrer Entstehungszeit.

Den Meister des Epigonentums dieser Zeit aber, der mit diesem Epigonentum Eleganz und Geschäftssinn verband, finden wir in Ludwig Fulda, geboren 1862 in Frankfurt a. M. Fulda lebte hauptsächlich in Berlin. Fulda ist von allen Luftströmungen des literarischen Lebens angeweht, ein wohlerzogenes, poetisches Talent von vielseitiger, doch oberflächlicher Anlage, ein Dichter von feinem Formgefühl, ein Zögling romanischer Kunst, vom letzten Schein der Spätherbstsonne Grillparzerscher Klassik angestrahlt. Was literarisch nett und graziös ist, was tändelt, kost und spielt, das ist sein Fach. Vom harmlosen Charakterlustspiel zum sozialen Drama und von da zum bunten Märchenstück und zur Tragödie und zum dramatischen Versspiel ging leicht und zierlich das bewegliche, kleine, saubere, nur wenig charakteristische Talent Fuldas. (Die wilde Jagd 1888, Das verlorene Paradies 1890, Der Talisman 1893, Herostrat 1898, Novella d'Andrea 1903.) Als Epigrammdichter und als Übersetzer sowie als moderner Bearbeiter von Molières Komödien ist er von Bedeutung.

Verserzähler

Eine Reihe von episch-lyrischen Dichtern trug, was Beliebtheit anlangt, noch den Sieg über die Vorgenannten davon.

Friedrich Wilhelm Weber, 1813 bis 1894, ein katholischer Arzt in Westfalen, schrieb das epische Gedicht Dreizehnlinden 1878. Die Handlung spielt zur Zeit Kaiser Ludwigs des Frommen. Inhalt: Der letzte heidnische Sachse bekehrt sich zum Christentum. Das epische Gedicht, etwa auf der künstlerischen Höhe von Kinkels Epos Otto der Schütz stehend, ward, da es das einzige nennenswerte Werk ausgesprochen katholischer Dichtung war, lange Zeit über Verdienst gepriesen. Die Dichtung war jedoch nur ein Nachhall der romantischen Kleinkunst ums Jahr 1850. Uhland, Kinkel, Scheffel, v. d. Heyden, der englische Dichter Lord Tennyson (Enoch Arden 1864) und der schwedische Dichter Esaias Tegner (Fritjofsage 1825) haben Einfluß auf Weber gehabt.

Rudolf Baumbach, geboren 1840 in Kranichfeld in Thüringen, studierte auf den schönsten deutschen Hochschulen: Würzburg, Heidelberg und Freiburg, wandte sich dann nach Östreich, war da Lehrer, quittierte nach seinen literarischen Erfolgen den Schuldienst, lebte in Meiningen und starb dort 1905. Epische Gedichte: Zlatorog 1877, Frau Holde 1880. Lyrische Gedichte: Lieder eines fahrenden Gesellen 1878, Spielmannslieder 1882. Scheffel, Heine, das Volkslied, alte Schelmen- und Trinklieder bestimmten die Richtung seiner Poesie. Bedeutungslos, im letzten Grunde prosaisch war Baumbachs Epos Zlatorog, eine in den Triglavbergen spielende slowenische Sage von einem Gemsbock mit goldenen Hörnlein. In den Spielmannsliedern träumt sich Baumbach in eine längst vergangene, niemals gewesene Zeit hinein, da fahrende Scholaren durchs Land zogen, Minne- und Zechlieder sangen und Schelmenstreiche verübten. In dem besten Liede, dem von der Lindenwirtin (Keinen Tropfen im Becher mehr und der Beutel schlaff und leer) spürt man die lustig-wehmütige Stimmung des Wandergesellen. Der Ton ist altertümelnd, dabei zierlich und leicht; die Baumbachsche Lyrik kam in der Dichtung auf, als im Wohnungsstil die Butzenscheiben und die deutschen Renaissancemöbel Mode wurden.

Julius Wolff, geboren 1834 in Quedlinburg, schrieb die epischen Gedichte: Till Eulenspiegel redivivus 1875, Der wilde Jäger 1877 (sein bestes), Tannhäuser 1880, Singuf (Rattenfängerlieder) 1881, Der Sülfmeister (Roman) 1883, Lurlei (Romanze) 1886, Die Pappenheimer 1889. Wolf ist schwächer, aber farbenreicher als Baumbach. Turniere, Fehden, Minnespiele, Wandern und Lieben waren seine stehenden poetischen Motive. Wolff flüchtete vor allen ernsten Fragen der Gegenwart in die Zeit des Mittelalters, von dessen echtem Geist er bei aller Geschichtskenntnis als Dichter nichts widerspiegelte; er griff mit Vorliebe alte Sagen auf; doch behandelte er sie ohne tieferes Verständnis. Wolffs Ritter, Domherren, Kaufleute und Edeldamen sind verkleidete moderne Menschen; seine Pfaffen gleichen den ewig lustigen Mönchen auf Grütznerschen Bildern mit ihrer flachen, gezierten Lebensfreudigkeit. Doch gefiel Wolffs Dichtart um 1875. Das Zeitalter war politisch und wirtschaftlich gesättigt; man wollte sich im neuen Reich einrichten, das Leben genießen und bei der Dichtung sich unterhalten und zerstreuen.

Fitger und Schönaich

In anderer, mehr selbständiger Weise reihten sich zwei Dichter von höherem Flug, Fitger und Schönaich-Carolath, der Nachhut der vierten Generation an.

Sie waren beinahe schon Dichter des Überganges. Von den Vorhergehenden unterscheiden sie sich bereits durch die Weltanschauung. Wolff und Baumbach waren Heiterlinge; ein fröhlich Herz, sagte dagegen Carolath, fand noch nie ein großes Lied. Es liegt in ihrem Schaffen schon ein Vorahnen neuer Kunst. Doch nur, wo sie sich in kleinen, ihnen angemessenen Formen der Ballade und des Liedes bewegten, umgab sie das Wesen werdender Kunst; wagten sie sich an die hohe Form des Epos und Dramas, so schufen sie im Kunststil vergangener Zeiten, reflektierten in romantischen Spiegeln die Welt und schufen mit Sinnbildern und tönenden Worten glitzernde Scheinwerke. In ihrem Wesen lag ein Zwiespalt. Sie waren genialisch, nicht genial; sie hatten Leidenschaftlichkeit, nicht Leidenschaft; sie waren von vornehmem, doch nicht ursprünglichem Wesen. Ihre Poesie glich einer in Gold und Purpur verkleideten Hungerleiderei nach dem Großen und Unendlichen.

Arthur Fitger, 1840 in Delmenhorst bei Oldenburg geboren, war zweier Künste Meister. In München bei Cornelius und Genelli, in Antwerpen und Paris hatte Fitger Malerei studiert. Monumentalgemälde von ihm sind im Bremer Ratskeller, im Hamburger Rathaus und in den Schlössern in Oldenburg und Meiningen. Gleichzeitig begann Fitger dichterisch zu schaffen. Als Dichter war Fitger am bedeutendsten in seinen Gedichten Fahrendes Volk 1875; da war vieles kraftvoll und ursprünglich. Hier wäre der Anfang einer hoffnungsvollen Entwicklung gewesen. Als Dramatiker verfiel Fitger erst langsam, dann unaufhaltsam der Nachahmung. Sein erstes Drama, Die Hexe 1875, shakespearisierte und war mehr eine geschichtliche Ballade als ein geschichtliches Drama. In donnernde und zugleich verschwommene Theatralik mit gestaltlosen Charakteren geriet Fitger in dem Drama Von Gottes Gnaden 1883, in dem sich Romantik und revolutionäre Phrase wirrselig verbanden. In späteren dramatischen Werken (Die Rosen von Tyburn, San Marcos Tochter) geriet er noch mehr ins Epigonenhafte.

Prinz Emil von Schönaich-Carolath, geboren 1852 in Breslau, in vornehmen Umgebungen aufgewachsen, verlor nach kurzer Zeit die Lust am militärischen Dienst, durchzog die Welt, lebte auf Paalsgard in Dänemark und in Haseldorf nahe der Elbmündung. Er starb 1908. Er schrieb Lieder an eine Verlorne, d. h. an eine verlorne Jugendliebe 1878, Dichtungen 1883. Unter den Prosanovellen sind als die besten zu nennen: Tauwasser 1881 und Der Heiland der Tiere 1896. Carolath war in etwas anderer Hinsicht ein Nachzügler und ein Vorläufer zugleich: Als Lyriker und Dichter des einfachen Liedes (Auch du; Tiefblau Veilchen) war Carolath voll Natürlichkeit, Anschaulichkeit und lebendiger Eigenart; doch wo er nach dem Kranz des Epos und der Gedankendichtung griff, da war er ein letzter Spätling der Romantik von Byron, Musset, Heine und Lenau, ein aristokratischer Weltschmerzler. Carolath wagte zu seinem Schaden den Schritt von stiller Lyrik zur Menschheitsdichtung. Drei große Dichtungen hat er da versucht: Angelina, Sphinx, Don Juans Tod. Es wachten in diesen von glänzenden Bildern durchwobenen Versepen verstiegene romantische Vorstellungen aus früheren Zeiten wieder auf. Das Weib erschien von neuem als das Rätsel der Schöpfung wie bei Byron, Musset, Puschkin und Lermontoff. Auf der Schönheit liegt ein Fluch (Angelina); am Weibe geht der Mann zu Grunde (Sphinx); das reine Weib

erlöst den unseligen und sündigen Mann (Don Juans Tod) und was dergleichen mehr war.

*

Noch viele Poeten aus zweiter Hand wären zu nennen; doch nicht auf Vollzähligkeit geht hier das Streben. Statt noch mehr Epigonenpoeten aufzuzählen, wollen wir lieber zusammenfassen, worin das Wesen des modernen Epigonentums besteht. Das Eine ist klar: ein Künstler kann nur das bilden, was er innerlich selbst erlebt hat und womit er seelenverwandt ist. Das schwere Leid des Epigonentums ist, daß es Großes kennt und will und liebt und doch nur Kleines schaffen kann. Einst, in einfacheren, der Natur näheren Zuständen, da sich die Bildung noch nicht in so breitem Fluß ergossen hatte, da war im Künstler die Erkenntnis des Großen fast immer mit der Kraft verbunden, das Große auch zu schaffen. Wir aber leben in einer Zeit gehäufter Bildung und darin liegt das Wachstum von Epigonennaturen begründet. Sie haben wohl die Erkenntnis von dem Großen, aber sie haben nicht die Kraft, es zu gestalten. Sie können die Probleme großer Menschen bis aufs Haar mit dem Verstand angeben, aber sie können nicht in andern die Vorstellung von dem erwecken, was sie bloß gedacht haben. Und wenn sie Großes schaffen wollen, dann können sie nicht anders, als das Vorhandene nachahmen. Auch dies glückt ihnen nicht ganz. Die Gestalten, die sie bilden, sind nicht Menschen, sondern Menschgedanken. Das Vorzügliche aber, das die Epigonen zu Wege bringen, ist schon einmal da. Nur wer die Vorbilder nicht kennt, kann sich bei den Nachzüglern zufrieden geben. „Man hört drei Dutzend Stücke und fängt selber das vierte Dutzend an. Kein zwingendes Bedürfnis, soll heißen, kein Bedürfnis, das aus dem Kampf der Seele mit der Zeit entstand, führt mehr die Feder, sondern ein allgemeines Schönheitssehnen, das nicht aus selbst gewonnenen Gefühlen stammt, sondern nur aus den zufälligen Fernblicken eines Flatterers, den ein Aar zu ungewohnter Höhe hinaufgetragen." So ist es stets in den Zeiten des Wandels der Kunstanschauungen. Auch 1884 war es nicht anders. Ist die Dichtung auf dem Punkt, wo die Dichter das Große erkennen, doch nicht mehr bilden können, so setzt mit Naturnotwendigkeit eine neue Kunstbehandlung ein, die das Große geradezu f l i e h t. Hier geht der Weg aus der erstrebten, doch nicht erreichten Welt des Großen und Hohen in die Welt des Kleinen und Alltäglichen.

Die führenden Modetalente

Paul Lindau

Mit seinen Helden sinkt und steigt nicht bloß der Dichter, mit ihnen sinkt und steigt auch der Literaturgeschichtsschreiber. Nur in einer Zeit, in der das Gefallen an flüchtigen Augenblickswerken das tiefere Interesse an poetischen Werken zurückgedrängt hatte, konnten Unterhaltungsschriftsteller wie P a u l L i n d a u und H e r m a n n S u d e r m a n n zu den Führenden gezählt werden. Spielhagen hatte ihnen die Wege als Pfadfinder geebnet; die Franzosen hatten ihnen die Technik übermittelt; sie selbst haben Altes und Neues geschickt zu verbinden gewußt. Paul Lindau war weder Dichter, noch hatte er Charakter; er war weder originell noch

innerlich, weder leidenschaftlich noch fantasievoll. Und doch übte er wie wenige seiner schreibenden Zeitgenossen einen großen Einfluß aus. Seine Blütejahre waren die Jahre von 1872 bis 1886. Damals war man einig, daß Lindau zu etwas Großem berufen sei. Seine Theaterstücke gingen über alle Bühnen; er stellte sich zwischen Deutschland und Frankreich als eine Art Vermittler hin; er war der gelesenste und gefürchtetste Kritiker und erlebte mit seinem Roman Der Zug nach dem Westen einen der größten äußeren Erfolge. Das alles war nur möglich in einer Zeit, in der unter ungeahnten wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen eine große Anzahl von Menschen wenigstens in den Großstädten nur dem Erwerb und dem Genuß lebte und Pikanterie und Geistreichelei, eine leichte gefällige Art zu plaudern, über alles schätzte. Dieses Bedürfnis befriedigte die aus Heines Tagen stammende, Poesie und Prosa verschmelzende Zwittergattung des Feuilletons. Von dem Geist des Feuilletons wurden dann alle Gattungen ergriffen: Roman, Drama und Kritik. Mit der kritischen Tätigkeit begann Lindau.

Paul Lindau wurde 1839 in Magdeburg geboren. Nach vollendetem Studium lebte er fünf Jahre in Paris, kehrte 1864 nach Deutschland zurück, war Redakteur, verlegte 1871 seinen Wohnsitz nach Berlin, der kaum erst geschaffenen Reichshauptstadt, wo sich seiner Geschicklichkeit ein weites Feld der Tätigkeit eröffnete. Kritiker und Feuilletonist beim Berliner Tageblatt und seit 1872 Leiter der von ihm gegründeten politisch-literarischen Wochenschrift Die Gegenwart, im Mittelpunkt des literarischen Getriebes stehend, die einen mit tödlichem Spott verfolgend, die andern sich zu Gegendienst und Dank verpflichtend, konnte Lindau lange Jahre als der erste Tagesschriftsteller Deutschlands gelten. Indem er norddeutsch-kühlen Witz mit französischer Leichtigkeit verband, realistische Bilder aus dem Großstadtleben entwarf, wie wenige die Dinge des Lebens von außen kannte und doch nie das Behagen des Philisters eigentlich störte, bot der ebenso kluge wie eitle Mann sehr lange den Angriffen formell ungewandterer, doch sonst hoch über ihm stehender Gegner Trotz. Dann kam gegen 1890 ein jäher Sturz, ein Zusammenbruch, wie ihn in Deutschland bisher nur Börsenjobber erlebt hatten. Derjenige aber irrte, der glaubte, daß Lindau damit abgetan sei. Nach kurzer Zeit, während deren Lindau Amerika bereiste, war es, als sei gar nichts geschehen. Lindau lebte einige Jahre in Dresden, wurde 1895 Intendant in Meiningen und kam aufs neue nach Berlin zurück, wo seines Geistes Heim und hohe Herkunft war, wurde erst Direktor des Berliner, dann des Deutschen Theaters und zeigte der erstaunten Welt, wie lange ein literarisch Überholter praktisch noch weiter zu leben und zu wirken vermag.

Dramen: Marion 1872. Maria und Magdalena 1872. Ein Erfolg 1874. Gräfin Lea 1880. Alles andere ist ohne jegliche Bedeutung.
Romane: Der Zug nach dem Westen 1886. Arme Mädchen 1887. Spitzen 1888.
Kritische Schriften: Literarische Rücksichtslosigkeiten 1871. Moliere 1872. Dramaturgische Blätter 1875. Nüchterne Briefe aus Bayreuth 1876. Alfred de Musset 1877.

Es gab eine Zeit in den siebziger Jahren, in der die Besprechung eines neuen Theaterstückes, eines Romans in Lindaus Zeitschrift Die Gegenwart ein mit Spannung erwartetes Ereignis war. In Lindaus Kritik paarte sich Leichtsinn mit Spitzfindigkeit. Es kam dem Kritiker Lindau vor allem darauf an, sein Licht leuchten zu lassen. Um die Sache war es ihm nicht zu tun. Maßstäbe kannte der Kritiker Lindau nicht; aber er hatte einen scharfen Blick für die Schwächen der Menschen und der Werke, und verhöhnte mit Vorliebe aufs Grausamste dilettantische Werke; hoffnungsvolle Keime des Neuen verstand er weder zu finden, noch die im Verborgenen ruhenden Werke Kleists, Grillparzers, Hebbels ans Licht zu ziehen. Lindaus Kritik war eine unlebendige geistreichelnde Kritik. Heinrich Hart, der gegen sie mutvoll angekämpft hat, sagt von ihr: „Sie hielt sich an ein paar Äußer-

lichkeiten des Werks und sah ihre Aufgabe darin, nach Gassenbubenart hinter dem Künstler herzulaufen und ihn vor der Menge lächerlich zu machen, ob seiner Rocktracht oder des Taschentuchzipfels, der ihm hinten heraushing. Und das deutsche Publikum krümmte sich vor Lachen; der Kritiker als Spaßmacher war der Mann des Tages."

Aus dem Kritiker ward bald ein dramatischer „Dichter." Dabei kamen Lindau seine Theatererfahrungen in Paris zustatten. Marion, sein dramatischer Erstling, war ganz im Bann der Franzosen; Maria und Magdalena, Gräfin Lea und Ein Erfolg — dies seine besten Stücke — kommen am meisten für sein dramatisches Schaffen in Betracht. Überall war Verstand und Bühnenkenntnis vorhanden; die Stücke hatten gute Effekte, spielbare Rollen und einige spannende Szenen; das Gespräch war fast überall die Hauptsache; der Handlung mangelte es an logischem Zusammenhang. Lindau schuf keine Menschen, sondern nur Rollen, die aus einer Reihe witz- und wortreicher Plaudereien bestanden. In diesen Stücken hat man das Vorbild für zahllose andere Unterhaltungsstücke der Zeit zu erblicken. Bonvivant, Salondame, Liebhaberin, Naive, Alte und die Episodenspieler, besonders aber der Raisonneur, durch dessen Mund der Dichter selber spricht: sie alle reden das gleiche norddeutsche Feuilleton; keine Person entwickelt sich; die Gesellschaftskreise sind die der Bankiers von Berlin-W.; es wird flott gelebt, Sekt getrunken, Witziges und Ernstes gesprochen, gekuppelt, geklatscht, auch etwas sentimental geschwärmt: — so ist ein Stück wie das andere. Realistische Einzelheiten aus dem Großstadtleben sollen den Anschein des wirklichen Lebens wecken. Es war im Ganzen ein leeres Spiel, innerlich hohl und seelenlos. Zu dem Scheinrealismus kam eine Scheinromantik: wenn im wirkungsvollsten Moment die Kraft versagte, dann brachte Lindau sicher ein Gedicht von Chamisso, Eichendorff oder Goethe. Dennoch war Lindaus Stück Ein Erfolg für seine Zeit eine kecke, vielleicht sogar eine kühne Tat, wenn man das Drama mit den trocknen, philiströsen Stücken von Roderich Benedix verglich. Ein Erfolg war das, was man 1874 ein modernes Gesellschaftsstück nannte. „Es wurde hier ein Teil von Lindau selbst lebendig: sein Juchhe-Optimismus, sein Stehaufmännchentum, sein Charme, sein Talent, zu lachen und aufzuheitern." Bei seinem Erscheinen rief das Stück manche literarische Disputation hervor. Lindau selbst fühlte sich damals als eine Art Bühnenreformator. „Ich hege den Wunsch, daß aus dem deutschen Lust- und Schauspiele das schwer definierbare Etwas, das man wohl modernen Geist zu nennen pflegt, zu uns spreche, daß man dem Lustspiel, das in der Gegenwart geschrieben . . . auch die Gegenwart anmerke . . . es ist an der Zeit, aus der konventionellen Lustspielsphäre herauszutreten und den festen Grund und Boden der frischen Gegenwart zu beschreiten." An sich nichtig und bedeutungslos, erscheinen Lindaus Stücke dem rückschauenden Betrachter als eine flache, aber doch nicht gänzlich überflüssige Stufe in der Entwicklung des deutschen Dramas zum Realismus. Von seinen späteren Dramen, die vielfach eine Tagessensation oder einen Kriminalfall ausbeuteten, hat sich keins behauptet. Man blieb, auch wenn die Worte glitzerten, kalt. Es fehlte die innere Notwendigkeit, die allein zu überzeugen vermag.

Lindau ist in seiner Blütezeit maßlos überschätzt worden; er ist später ebenso sehr in Verachtung geraten. Am besten behauptete sich sein Berliner Roman: Der

Zug nach dem Westen. Lindau wußte das Neue, das die jungen Realisten gefunden hatten, ins überlieferte Romangewand zu kleiden. Lindau hatte die Empfindung des modernen Lebens; er stand mitten drin in den neuen Bewegungen und erfaßte leicht und schnell die Erscheinungen, aber er verstand weder ihre Ursache noch ihr Wesen. Technisch genommen hatte er das Verdienst, daß er den leicht plaudernden Konversationston nach neufranzösischer Art ins Unterhaltungsstück einführte. Seine Werke trugen das Gepräge der Vergänglichkeit; aber sie hatten doch auch manches vom pulsierenden Leben des Tages. Das Modewesen der Zeit war Lindaus Stärke, das schuf ihm seinen Lohn; das schuf ihm aber auch sein Gericht.

Hermann Sudermann

Poetisch reicher, poetisch stärker als Lindau war Hermann Sudermann. Seine Verwandtschaft mit der Zeitungsschriftstellerei, obschon auch er von dieser ausging, war gering; das Vermögen der Kritik fehlte ihm gänzlich; dafür hatte Sudermann mehr Temperament, besaß zahlreichere künstlerische Gestaltungsmittel und hatte mehr Halt im Heimatlichen als Lindau. Schriftsteller Eines geistigen Stammes waren beide. Die Wesensart des älteren haben wir erkannt; der jüngere war nicht bloß vornehmer in seinen Mitteln, er war auch künstlerisch gewissenhafter; er entlehnte nicht nur Altes; er fand auch einiges Neue, und er wußte das so geschickt, so energisch und plastisch auszuführen, daß bei seinem Auftreten 1889 die überschwenglichsten Hoffnungen laut wurden. Sudermann schien, als er auftrat, nicht der Nachfolger anderer Dichter zu sein; er schien Gründer und Vorbild einer aufsteigenden Generation von Poeten werden zu wollen. So stand er lange im Gedächtnis von vielen: Hermann Sudermann und G. Hauptmann wurden zusammen genannt, wenn es galt, die zwei großen modernen Dichter Deutschlands ums Jahr 1900 zu nennen. Zwar von der Messiashoffnung, die man anfangs auf Sudermann gesetzt hatte, kam man rasch zurück und erkannte die Grenzen und Schwächen seiner Begabung. Aber jede tiefere Betrachtung muß Sudermann und Hauptmann vor allen Dingen ihrer Art nach voneinander trennen. Sudermann gehört zu der vierten Generation; seine literarischen Vorfahren sind Spielhagen, Lindau und die Franzosen; mit greller Übertreibung hat man von ihm gesagt, er sei eine Mischung aus Sardou und Marlitt. Hauptmann dagegen ist bei all seiner Einseitigkeit der stärkste Dichter der fünften Generation; er suchte und entdeckte neue Bahnen; seine Dramen, mag man über sie denken, wie man will, blicken in die Zukunft und zählen die Werke Ibsens, Tolstois und Dostojewskis zu den Ahnen ihres Stammes. Sudermann dagegen ist der letzte große Erfolgdramatiker des Feuilletonistengeschlechts. Er ist von Lindau wohl dem Grad, nicht aber der Art des Talentes nach verschieden. Er ist ein Mann des erfolgreichen Kompromisses, der von dem Neuen gerade so viel nimmt, als das Publikum vertragen konnte; aber von den alten Figuren und dem überlieferten Wesen genug übrig ließ, daß das Publikum sich daran erfreuen konnte.

Sudermann stammte aus einer Mennonitenfamilie; erst der Vater war zur preußischen Landeskirche übergetreten. Hermann Sudermann wurde als der Sohn eines Bierbrauers 1857 in Matziken in Ostpreußen geboren. So viel er später in Berlin von großstädtischen, großhändlerischen und internationalen Eindrücken auch empfing, in seiner Jugend in Matziken,

Elbing und Königsberg, in den Wäldern und Feldern Ostpreußens, unter der urwüchsigen, slawisch-deutschen Bevölkerung seiner Heimat hatte sich Sudermann ein Stück unverfälschter Natur zu eigen gemacht, das unverlierbar war, und das ihm stets von neuem poetische Kräfte gab, wenn von seiner Stadtkunst so manches Reis verdorrte. Im vierzehnten Jahr wurde Sudermann Apothekerlehrling, konnte dann aber die Schule in Tilsit wieder besuchen und studierte von 1875 bis 1877 in Königsberg. Dann nahm er Hauslehrerstellen an, fühlte sich ehrgeizig strebend dem Berliner Getriebe wesensverwandt, war vielgeschäftig im Dienst freisinniger Parteipolitik, schrieb Skizzen und Novellen, ohne rechten Beifall zu finden und schien in seinem literarischen Dachstübchen noch lange auf den Erfolg warten zu müssen. Da riß ihn der Erfolg der Ehre im Berliner Lessingtheater im Herbst 1889 ans hellste literarische Tageslicht. Von geschickter Reklame unterstützt, ward Sudermann nach dem Erfolg der Ehre von einer lärmenden Partei auf den Schild erhoben und auf das Maßloseste überschätzt. Berlin-W. bemächtigte sich des gefeierten Dichters; er lebte in Berlin, auf Reisen, später auf einem eigenen Schloß; geschmeichelt fand sich der weltmännische Dichter in die Rolle eines Modepoeten. Er war betroffen, als schon sein zweites Stück Sodoms Ende gegnerischer Kritik begegnete, und als sich ein immer heftigerer Widerstand gegen sein Schaffen erhob, den er auf Verrohung und Eigensucht persönlicher Feinde zurückführte. Durfte Sudermann sich doch sagen, daß er in seinem Kunstfleiß in späteren Jahren niemals gerastet, daß er abwechselnd das gesellschaftliche Drama (Sodoms Ende), das geschichtliche Stück (Johannes), das Stimmungsdrama (Johannisfeuer), das sinnbildliche (Die drei Reiherfedern) und das satirische Drama (Sturmgeselle Sokrates) gepflegt hatte. Bitter rächte sich nun die maßlose Überschätzung am Anfang seiner Laufbahn: so hoch konnte Sudermann niemals steigen, wie er anfangs gestellt worden war; immer mehr literarisch Gebildete fielen von ihm ab, und ergrimmt sah der ernsthafte Mann, der wahrlich mehr teilnehmendes Verstehen als erbarmungsloses Verhöhnen verdiente, um seine Schaubühne fast nur noch die effektlüsterne Menge versammelt. Grausam hatte ihn der Gang der literarischen Entwicklung von der Höhe des ersten Poeten zu Lindau und den erfolgreichen Theaterschriftstellern verwiesen.

Romane: Frau Sorge 1887. Der Katzensteg 1890. Es war 1894.
Dramen: Die Ehre 1889. Sodoms Ende 1891. Heimat 1893. Die Schmetterlingsschlacht (Komödie) 1894. Das Glück im Winkel (Schauspiel) 1895. Morituri 1896 (drei Einakter). Johannes (Trauerspiel) 1898. Die drei Reiherfedern (Märchenspiel) 1899. Johannisfeuer (Schauspiel) 1900. Es lebe das Leben (Schauspiel) 1902. Sturmgeselle Sokrates (Komödie) 1903. Stein unter Steinen (Schauspiel) 1905. Das Blumenboot (Schauspiel) 1906.
Streitschrift: Die Verrohung in der Theaterkritik 1902.

Sudermann begann als Erzähler. Er war in seinen ersten erzählenden Werken düster, mit einer Neigung zum Eintönig-Feierlichen, stark vom heimatlichen Ostpreußentum beeinflußt. Wenn man von Frau Sorge absieht, ist Sudermann als Erzähler ein Nachfolger Spielhagens, nur volkstümlicher und ohne dessen rednerische Sprache. Eigenartig ist nur der Roman Frau Sorge; hier spielen eigene Lebenserfahrungen hinein, und die noch spröde Erzählerart Sudermanns unterstützt gleichsam die Charakteristik des hypochondrisch veranlagten und schwerblütigen Tugendhelden der Geschichte. Sudermann ist hier noch nicht der durch große Erfolge verwöhnte Schriftsteller, noch nicht der raffinierte Techniker. Der Roman kommt von allen Werken Sudermanns am meisten aus der Tiefe und geht am meisten in die Tiefe; gerade das Unbeholfene steht dem Roman gut, die Psychologie in den Kinderszenen muß sogar überraschen. Aber auch wenn man die Schilderung des dumpf in sich hineinlebenden Jünglings Paul Meyhöfer und viele Einzelheiten bewundert, muß man doch sagen, daß es eine ganz romanhafte, am Schreibtisch ersonnene Übertreibung war, einen Menschen seine gesellschaftliche und sittliche

Selbständigkeit erst dadurch erlangen zu lassen, daß er wegen Brandstiftung im Gefängnis hat sitzen müssen. Sudermann liebt es überhaupt, ausharrende junge Männer, die unter den größten Aufopferungen eine Aufgabe auszuführen haben, zum Mittelpunkt einer romanhaften Geschichte zu machen: Familienkonflikte zwischen Vater und Sohn, Bruder und Schwester, kehren in seinen Erzählungen häufig wieder; das Motiv der Heimkehr nach langer Abwesenheit kommt z. B. im Katzensteg, in Es war, in der Ehre und in der Heimat vor. Stärker als Frau Sorge zeigte sich Sudermanns Neigung zum Sensationellen im Katzensteg, einem Roman, der im Jahre 1814 in Ostpreußen spielt. Die Sucht, in jedem Zuge fesseln zu wollen, tritt nicht bloß in der schwülen, verhaltenen Sinnlichkeit, sondern auch in der künstlichen Steigerung der Gegensätze zutage. Je stärker aber Boleslavs Tapferkeit als Kämpfer von 1813 betont wird, desto unmöglicher erscheint es, daß der junge Held in seiner Heimat zu hoch und niedrig in einen so fantastischen Gegensatz kommt, wie dies der Roman gern glauben machen möchte. Zu einem talentvollen, aber für die literarische Entwicklung nicht weiter in Betracht kommenden Unterhaltungsroman sank Sudermanns Werk: Es war herab.

Es ist ein großes Unrecht, wenn man heutzutage vielfach so tut, als ob Sudermann gar kein Verdienst hätte. „Was Sudermann für den deutschen Roman hätte werden können", sagt H. Ilgenstein in einer Studie über Wilhelm von Polenz, „wenn er der Epik nicht untreu geworden wäre, das kann man am besten ermessen, wenn man sich des heilsamen Einflusses bewußt wird, den er auf die Entwicklung von Schriftstellern wie Ompteda, Polenz, Frenssen u. a. gehabt hat. Hier hat Sudermann ohne Zweifel literarhistorische Bedeutung. Ohne sein erfolgreiches Beispiel hätten diese dem Naturalismus im Grunde fremden Erzähler an Freytag oder Spielhagen anknüpfen müssen. Sudermann aber hat durch seine Frau Sorge und durch seinen Katzensteg die neue Generation von den ausgetretenen Pfaden Freytags oder Spielhagens verwiesen und ebenso von der damals neuen, aber künstlerisch gänzlich hoffnungslosen Straße der Bleibtreu und M. G. Conrad."

Als Dramatiker zeigte Sudermann wesentlich andere Züge. Da ging er auf das Realistische, aber auch auf das Satirische viel schärfer aus, zeigte von der Breite des Romanschriftstellers nichts, wählte zum Hintergrund der Handlung die Großstadt, erfaßte mit Vorliebe die Schwächen und die Niedrigkeiten der Menschen und strebte, sie mit täuschender Wirklichkeit wiederzugeben. Das Grundgesetz von Sudermanns dramatischer Kunstbehandlung ist die Antithese, die Gegenüberstellung. Die Vorliebe dafür zeigt Sudermann in der Fassung der Probleme, im Szenenbau und im Stil. In Hinsicht auf die Probleme wirft er oft Fragen auf, die er selbst nicht zu beantworten versteht. Er zeigt im Einzelnen treffende Beobachtungsgabe, scharfe Auffassung, klare Prägung der Motive, einen gewissen Schwung und eine große Herrschaft über die Mittel der französischen Theatertechnik; aber daneben sind Empfindsamkeit und Moralisieren, Selbsterklären der Personen und unwahre Theatermache Merkmale Sudermannscher Kunst.

An dem erfolgreichsten Werke Sudermanns, der Ehre, ist literarisch eigentlich nur die Schilderung des Hinterhauses bemerkenswert; die Personen des Vorderhauses sind nur Gegensatzfiguren aus der Schablonenkomödie, und der rettende Nothelfer, der Kaffeekönig, Graf Trast, der alle Gegner kurzer Hand ab-

fertigt, alle Verhältnisse beherrscht, allen Menschen imponiert, ist der uns wohl bekannte Raisonneur der französischen Komödie.

Robert Heinecke, der Sohn einer Berliner Hinterhausfamilie, der von der Familie des Kommerzienrates Mühlingk im Vorderhause erzogen worden ist, und der nach jahrelanger Abwesenheit als gereifter Mann ins Elternhaus zurückkehrt, findet die eine Schwester als Dirnchen, die andere als Kupplerin wieder und die Eltern durch eine tiefe Kluft von all seinen Lebensanschauungen geschieden. Unter heftigen, innern Kämpfen löst er sich von den Seinigen los, schleudert den Geldprotzen des Vorderhauses seine Verachtung entgegen und zieht mit der Tochter des Kommerzienrates, die ihn liebt, von dannen.

In diesem Werk zeigt sich die nach Vermittlung strebende Natur Sudermanns an der Art, wie er zwar ein erschütterndes Lebensbild der naiven Verworfenheit der untern Klassen gibt, aber damit unmittelbar eine Theaterfigur ältesten Stiles wie den Grafen Trast zusammenbringt, die schlechterdings unerträglich ist, und ohne die das Drama Die Ehre für ihren moralpredigenden Helden notwendiger Weise tragisch enden müßte. Das zweite Stück Sodoms Ende zeigt, wie in der von Fäulniskeimen geschwängerten Luft von Berlin-W., im Villenviertel der Großfinanz, ein schwächlicher Künstler verkommt. Die Schilderung der bodenlosen Versunkenheit, die kaum erschrecken, die eher verlocken und interessant machen konnte, war ein Schritt weiter zur sensationellen Ausbeutung des Effektes. Sudermanns drei beste Stücke sind: Schmetterlingsschlacht, Heimat, Glück im Winkel. Heimat machte die Runde über alle Theater der Welt und wurde eine Lieblingsrolle für reisende Virtuosinnen. Es lag auch in diesem Stück eine nur auf den Effekt berechnete Unwahrheit in dem Gegensatz zwischen Künstlertum und Kleinstädtertum. Niemals rang Sudermann ernstlicher um künstlerische Wirkungen als in den folgenden Stücken, in dem historischen Schauspiel Johannes und in dem symbolischen Märchendrama Die drei Reiherfedern. Bei dem zuletzt genannten Stück war die Form zu gesucht, als daß der Gedankeninhalt klar hervorgetreten wäre. Johannes enthielt einen Anlauf zu einem aus der Bibel entnommenen psychologischen Trauerspiel, das vielverheißend war; es schloß sich aber, gleichsam wie durch ein Verhängnis, das dem Modedichter anhaftet, ein Salondrama von der getäuschten Liebe der Salome daran, das gar keinen innern Zusammenhang mit dem seelischen Erlebnis des Täufers hatte, der plötzlich in den Worten des Galiläers die Sonne der Wahrheit für sich aufgehen sieht.

Auch Sudermann ist, ähnlich wie Lindau, vom historischen Standpunkt aus anders zu beurteilen als es vielfach vom Standpunkt des Tageskritikers aus geschieht. In trefflicher Weise hat zu Sudermanns fünfzigstem Geburtstag Alfred Klaar diese gerechtere Würdigung zu geben versucht. „Es ist heute so weit gekommen“, sagt Klaar, „daß eine Theaterneuheit von Sudermann auf der einen Seite nach wie vor von einem großen Kreise von Gebildeten mit Spannung und Interesse erwartet wird und auf der andern einer Gruppe von entschlossenen Widersachern begegnet, die mit bewußtem oder unbewußtem Vorurteil das Theater besuchen. Ja noch mehr, man ist drauf und dran, dem vielgespielten Dramatiker aus dem Erfolge selbst ein Verbrechen zu machen. Das ist kein gesunder Zustand . . . Das Ganze seines Wirkens ist weder unbedeutend noch wertlos . . . Es ist Kraft in ihm, und das ist viel. Und daß die Formbeherrschung ihm zu-

weilen zur Versuchung geworden, darf uns doch nicht bestimmen, ihm aus der Sicherheit der Form selbst einen Vorwurf zu machen. Es steht uns Deutschen wohl an, im Falle der Notwahl einen Tropfen Innerlichkeit höher zu schätzen als einen Strom von Gewandtheit. Aber so weit dürfen wir nicht gehen, die Beherrschung der Technik, die ein Kulturprodukt und die Voraussetzung eines intensiven Wirkens ist, als solche zu befehden. Der vollendete Dramatiker muß auch die Wirkung beherrschen, muß, wie für das Seelische seiner Gestalten auch für die Psychologie des Publikums eine Empfindung haben. Beides im Einklang reift die kostbarsten Früchte für die lebendige Bühne. Nicht immer ist Sudermann zu diesem Einklange gelangt, aber in seinen besten Werken lebt etwas von der Kraft, die das Innere glücklich nach außen drängt, und daß diese Kraft in der Gegenwart wurzelt, macht sie uns doppelt vertraut."

Die Unterhaltungsschriftsteller

Die Zahl der Unterhaltungsschriftsteller der Zeit ist sehr groß. Wenn ich zahlreiche Unterhaltungsschriftsteller nenne, manchen edleren Dichter aber übergehe, so geschieht dies, um das Bild des literarischen Geschmackes, der sich nirgends deutlicher als in dem zeigt, was der Menge gefällt, klarer und bestimmter zu zeichnen. Der Gattungen von Unterhaltungsschriftstellern gibt es viele. Voran marschieren drei Damen, die von der Lesewelt dieser Generation viel gefeiert wurden: Marlitt, Heimburg, Werner; die Marlitt aber war die größeste von ihnen. E. M a r l i t t, eigentlich Eugenie John aus Arnstadt in Thüringen, 1825 bis 1887, schrieb die Romane: Goldelse 1867, Das Geheimnis der alten Mamsell 1868, Im Hause des Kommerzienrats 1877. Im Großen und Ganzen ging die Marlitt von Friedrich Spielhagen aus. Sie war fraglos ein geborenes Erzählertalent. Das Lieblingsthema, das sie bis zum Überdruß behandelte, ist die Liebe, die bei der Marlitt fast regelmäßig eine trotzige Mädchennatur nach vielen Kämpfen erschließt. Männercharaktere gelangen ihr fast nie. Außer dem Bart hatten die Männer in Marlitts Romanen kein männliches Kennzeichen. Manche gesellschaftliche Schwäche und Vorurteile geißelte sie höchst treffend. In ihrer Weltanschauung war sie liberal, in Glaubenssachen unduldsam gegen die Katholiken. Die im Getriebe kleinlicher Pflichterfüllung aufgehenden Frauen schilderte sie besonders gut. Für das Häusliche, Familienhafte hatte sie viel Sinn. Ebenso groß war sie in der Schilderung von Schlössern, alten Patrizierhäusern und einsamen Mansardenstübchen. Wie schon erwähnt, setzten W. Heimburg (Bertha Behrens) geboren 1850 und E. Werner (Elisabeth Bürstenbinder) geboren 1838 das Geschäft im Gartenlaubenroman fort. Ein Eingehen darauf erübrigt sich.

*

Ums Jahr 1877 wurden nach den mittelalterlichen Versepen und Butzenscheibenliedern die a r c h ä o l o g i s c h e n K u l t u r r o m a n e beliebt. Es war eine Mode, die annähernd ein Jahrzehnt anhielt. Die Marlitt war die geborene Märchentante, sie hatte oft recht fantasievoll und spannend erzählt; sie besaß wirklich ein Stück Poesie. Anders die Herren der Schöpfung, die meist schlechtere Er-

zähler waren. Ebers z. B. war der lehrreiche, ernsthafte und oft langweilige Professor.

Georg Ebers wurde 1837 in Berlin geboren. 1858 wurde er mitten aus frohem Studentenleben herausgerissen; eine Lähmung warf ihn auf das Krankenlager. Nun nahm er eine Wendung zum Ernsten und Religiösen. Er studierte Ägyptologie und schrieb seinen ersten Roman: Eine ägyptische Königstochter. 1870 wurde er Professor in Leipzig. Auf einer Reise ins Nilland entdeckte er den sogenannten Papyrus Ebers, ein medizinisches Werk der alten Ägypter. 1876 trat eine neue Lähmung ein. Nun wendete sich Ebers abermals der schriftstellerischen Arbeit wie einer Tröſterin zu. 1889 gab er sein Lehramt auf und zog nach München. Er schrieb gegen fünfzehn Romane, die viel verbreitet waren. Er starb in München 1898.

Ägyptische Romane: Eine ägyptische Königstochter 1884. Uarda 1877. Homo sum 1878.
Niederländische Romane: Die Frau Bürgermeisterin. Ein Wort.
Nürnberger Roman: Die Gred.
Lebensgeschichtliches: Geschichte meines Lebens 1893.

Ebers war moralischer und ehrlicher, aber auch schwerfälliger als andere Unterhaltungsschriftsteller. In erster Linie fesselte an ihm die frauenhafte Ausmalung der kleinen Leiden und Freuden des Lebens und die fromme Gemütlichkeit, in zweiter Linie der geschichtliche Aufputz und der verarbeitete Notizenkram. Es schien dem Bildungsphilister, als könne er mühelos durch eine Nachmittagslektüre Eberscher Romane die reifen Früchte der archäologischen Wissenschaft brechen. Ebers steckte in die bunten Trachten seiner Ägypter moderne Menschen, und ließ sie reden und handeln wie Alltagsmenschen von 1875. Gleichzeitig aber umgab er sie mit dem echten Aberglauben ihrer Zeit. Das war natürlich unsinnig und falsch; aber darauf gründete sich sein großer Erfolg. Ebers wechselte mit Kostümen und geschichtlichen und örtlichen Hintergründen (Ägypten, Niederlande, Nürnberg). Seine Menschen jedoch, oder die Personen, die er dafür ausgab, blieben immer dieselben. Seine Art zu erzählen war trivial, sein Fabuliertalent klein. Mustern wir seine Werke. Eine ägyptische Königstochter war schwerfällig, lehrhaft, am Schluß chronikalisch. Uarda ist wirksamer; Ebers hatte Ägypten inzwischen selbst kennen gelernt. Der priesterliche Dichter Pantaur und des Königs Ramses Tochter Bent Anat lieben sich und werden mit einander vereinigt. Homo sum versetzte in die Zeit der christlichen Büßer und Höhlenheiligen am Sinai. Der Büßer Paulus in Homo sum erkennt die große, unerhörte Wahrheit, daß der Christ die höchsten Ziele seiner Religion nicht in der Einsamkeit, sondern nur im Kampf des Lebens erreichen kann. Damit schließt die Reihe der Werke von Ebers, die, obschon keine Dichtungen, doch immerhin ernst genommen werden mußten. Die andern Romane (Der Kaiser, Die Schwestern, Die Frau Bürgermeisterin, Ein Wort, Serapis, Die Nilbraut usw.) glitten zu ganz gewöhnlicher Unterhaltungslektüre herab. Gegen Ebers und Julius Wolff kehrte sich die Kritik der jungen Dichter der fünften Generation. Man mag ein vernichtendes Urteil über Ebers fällen, aber über die, die seine Romane immer von neuem begehrten, muß das Urteil nicht weniger vernichtend lauten, und um dieser Leser willen wird Ebers immer in die Literaturgeschichte gehören; denn Ebers war kein Zufall; Ebers war ein Schicksal.

*

George Taylor (eigentlich Adolf Hausrath), geboren 1837 in Karlsruhe, jahrzehntelang als Professor der Theologie einer der hervorragendsten Hochschullehrer Heidelbergs, war in erster Linie Gelehrter. Große Teile seiner Werke sind dichterisch verwertete Kirchengeschichte. Von ihm stammt eine der schönsten und gediegensten Lebensgeschichten Luthers, die wir in deutscher Sprache besitzen. Als Muster biographischer Kunst betätigte sich Hausrath auch in den Charakteristiken Arnolds von Brescia und Peter Abälards. Aus den Zeiten, die er als Forscher durchwandert hatte, erwuchsen ihm naturgemäß die Gestalten seiner Romane. In Antinous 1880 wetteiferte er mit Ebers, in Klytia 1883, einem geschichtlichen Roman aus der Zeit der Kämpfe des Kalvinismus in der Pfalz, mit Gustav Freytag. Der Titel Klytia ist irreführend, ja falsch. Im Glanz der Sprache, an künstlerischer Form und männlicher Haltung übertraf George Taylor Ebers.

Ernst Eckstein, geboren 1845 in Gießen, gestorben 1900 in Dresden, bereiste Frankreich, Italien und Spanien, er war ein vielseitiger, wissenschaftlich gründlich gebildeter Kulturforscher, der sich anschaulicher und lebendiger als Ebers und Taylor in die alte Kultur hineinzuversetzen wußte. Eckstein besaß viel Weltkenntnis; er hatte viel schmerzliche Erfahrungen durchgemacht; trotzdem waren seine Charaktere empfindungsstarr, entwicklungslos. Eckstein, der zuerst durch alberne Schülerhumoresken bekannt wurde, hatte im übrigen manche Vorzüge. Er baute klar und sicher die Handlung auf; seine Gedichte zeigten sorgfältige Feilung; sie waren ernst und von großer Formvollendung. Von seinen geschichtlichen Romanen waren Die Claudier 1881 und Prusias 1883, von den modernen Dombrowsky am meisten verbreitet.

Daß Felix Dahn nicht hier einzureihen ist, sondern daß er in eine frühere Generation gehört, ist schon hervorgehoben worden.

*

Wie jede Zeit, so verlangte aber auch diese nicht bloß geschichtliche, in das Leben vergangener Geschlechter zurückblickende Werke, sondern auch moderne, das gesellschaftliche Leben der Gegenwart widerspiegelnde Unterhaltungsromane. Der Bedarf der Zeitungen an Feuilletonromanen, die von Lesern überlaufenen Leihbüchereien, die unglaubliche Leichtigkeit, mit der alles gedruckt und verlegt wurde, was sich im gefälligen Gewande zeigte, war die Erklärung für die Beliebtheit der Werke von zahlreichen modernen Unterhaltungsschriftstellern.

An der Spitze sei Leopold von Sacher-Masoch genannt, ein galizischer Ruthene, geboren 1835 in Lemberg, der mit polnischen, ruthenischen und deutschen Knaben aufwuchs und sich auf dem Boden „Halbasiens" mit Juden und Protestanten in Wald und Feld, in Synagoge und Schenke herumtrieb. Er erlebte die galizischen Greuel des Jahres 1846 und lernte erst später deutsch reden. Sacher war und blieb in seinem Herzen stets ein Slawe. Mit Jacques Offenbach, dem Komponisten der schönen Helena, und Hans Makart, dem Maler der Pest zu Florenz, gehörte Sacher geistig zusammen. Seine Anfänge ließen auf Höheres schließen. Er schrieb, den ihm stammverwandten Turgenjeff als Vorbild erwählend, ein groß angelegtes Werk, eine Novellenfolge: Das Vermächtnis Kains 1874 (darin die Novelle: Don Juan von Kolomea). Der fremd-

artige Schauplatz in dem galizischen Grenzgebiet, der Gegensatz einer wilden Natur und wilder Sitten zu der Verfeinerung des modernen Lebens hatten etwas Fesselndes. Später sank Sacher, der in Östreich, namentlich in Graz und Wien lebte, zu einem Verfasser von russischen Hofgeschichten und pikanten Erzählungen niedrigster Art herab. Er starb 1895. Merkwürdiger Weise gehörte Sacher zu den wenigen deutschen Schriftstellern, die in Frankreich volkstümlich sind. Es sind dies Geßner, Heine, Chamisso, E. Th. A. Hoffmann, Sacher-Masoch und Friedrich Nietzsche, neuerdings auch Novalis.

Rudolf Lindau, geboren 1829 in Gardelegen in der Altmark, der ältere Bruder von Paul Lindau, stand auf einer höheren Bildungsebene als Sacher. Rudolf Lindau gehört zu den hervorragendsten Schilderern des modernen Gesellschaftslebens. Sein Leben war höchst bewegt. Er hatte in Montpellier und Paris Sprachen studiert, war dann bald Kaufmann, bald Staatsmann, durchzog Ostasien, legte in Amerika als Teilhaber eines Seidenhauses den Grundstock zu einem Vermögen, lebte dann in Frankreich, war 1870 Sekretär des Prinzen August von Württemberg, trat nach 1870 als Attachee in den diplomatischen Dienst des deutschen Reichs, arbeitete seit 1878 in einer Vertrauensstellung beim Fürsten Bismarck und zog sich nach dessen Entlassung ebenfalls zurück. Seit 1892 lebte er als deutscher Vertreter bei der Verwaltung der Ottomanischen Schuld in Konstantinopel. Lindau kannte die Kreise der obern Zehntausend, die er mit Vorliebe schilderte, genau, das Klubleben in Paris und London wie die fremdartige Welt des Morgenlandes und die Fremdenkolonien Chinas und Japans. Stets stand er als Realist auf dem Boden des Erlebten, Erfahrenen, Beobachteten. Ein elegischer Zug war seinen Erzählungen aufgeprägt. Seine Arbeiten waren voll stilistischer Feinheit. Größere Romane: Robert Ashton 1877, Gute Gesellschaft 1879, Fanar und Mayfair 1898. Kleinere Novellen: Das Glückspendel, Schiffbruch, Ein ganzes Leben, Ein Wiedersehen.

In anderer Zeit wäre ein so begabter Dichter wohl zu tieferer Wirkung gekommen, der wie Hans Hopfen (geboren 1835 in München, gestorben 1904 in Berlin) urwüchsige Kraft mit Anmut verband. Hopfen stand auf der Grenze zwischen der dritten und vierten Generation. Im Münchner Dichterkreis, der sich unter Geibels Führung am Hofe des Königs Maximilian des Zweiten gebildet hatte, war Hopfens Talent zuerst erblüht. Im Münchner Dichterbuch 1862 war Hopfen neben Hermann Lingg und Heinrich Leuthold zuerst hervorgetreten mit der Ballade: Die Sendlinger Bauernschlacht und dem Hymnus an die Not. In seinen Liedern (Gesammelte Gedichte 1883) hatte er etwas Gegenständliches, frisch Zugreifendes. In der reizenden poetischen Erzählung Der Pinsel Mings 1868 gab Hopfen eine der besten literarischen Satiren. Zu Nutz und Frommen derer, die sie nicht kennen, stehe sie hier.

Sche-Hu-Gung schreibt die langweiligsten Tragödien und Lustspiele in China. Verzweifelt flüchtet er in den Urwald und liest den Tieren seine Stücke vor. Ein altes Krokodil bekommt vom Zuhören den Gähnkrampf, aber aus einem hohlen Zahn springt ein Männlein hervor, das 1100 Jahre dort verbannt gewesen ist. Aus Dankbarkeit gibt es dem Dichter den Pinsel des berühmten Ming; wenn er sich dessen beim Schreiben bediene, werde er Ruhm und Gewinn erlangen. Das tut der Dichter und mit solchem Erfolge, daß er bald der gefeierteste Dichter in China wird. Da erscheint der geheimnisvolle Wohltäter und verlangt den Pinsel

Mings wieder zurück. Vergebens bittet der Dichter fußfällig, ihm den Pinsel zu lassen, da er sonst als elender Stümper entlarvt dastehen werde. Lächelnd sagt der Unbekannte, daß Gung den Pinsel gar nicht mehr brauche, sondern jetzt, da er berühmt sei, seine Lieder, Märchen und Dramen auch mit einem Besen schreiben könne und doch in der Mode bleiben werde.

Seinen ersten größeren Erfolg hatte Hans Hopfen mit dem Pariser Sittenromane: Verdorben zu Paris 1867, dann mit dem Wiener Sittenroman Juschu 1875. Zu früh für seine Entwicklung kam Hopfen aus seiner bayrischen Heimat nach Berlin. Es zeigten sich die Merkmale künstlerischen Sinkens. Seine späteren Gesellschaftsromane arteten ins Breite und zugleich ins Grelle aus. Am sichersten trat Hopfen in der Novelle (Geschichten des Majors 1879) und in der Dorfgeschichte auf. (Der Böswart 1862. Bayrische Dorfgeschichten 1877. Der alte Praktikant 1878.)

Ludwig Ganghofer, geboren 1855 in Kaufbeuern im Allgäu, der Sohn eines Forstmanns und Waidmanns, zog schon als Knabe mit der Büchse in den Wald, lernte Jagd und Jägervolk aufs genaueste kennen, dachte erst Techniker zu werden, widmete sich nach dem Besuch der Universitäten München, Berlin und Leipzig der Schriftstellerei, lebte teils in München, teils im bayrischen Hochlande, übersiedelte 1881 nach Wien, wo er Dramaturg und Redakteur war, kehrte 1895 nach München zurück und schrieb teils allein, teils mit dem Schauspieler Hans Neuert die Volksschauspiele: Der Herrgottschnitzer von Ammergau 1880, Der Prozeßhansl 1881, Der Geigenmacher von Mittenwald 1884, schwache, auf leere Unterhaltung berechnete Nachahmungen Anzengruberscher Stücke. Besser sind seine Hochlandsgeschichten: Bergluft 1883, Almer und Jägerleut 1885, Oberland 1887, Der Herrgottschnitzer von Ammergau 1890, und die Romane: Unfried 1888, Der Klosterjäger 1892, Das Schweigen im Walde 1899, Der Dorfapostel 1900, Der hohe Schein 1904, Der Mann im Salz 1905. Die Anschaulichkeit der Gebirgsschilderung, die spannende Handlung, die Freiluftatmosphäre seiner Bauern und Jäger, die freudige Bejahung des Lebens haben Ganghofers Hochwalderzählungen und Dorfromanen viele Herzen gewonnen.

*

Wie die Schreiber von Zeitungen und Romanen, so stellten sich auch zahlreiche Unterhaltungsdramatiker in den Dienst des Tages. Die deutsche Charakterkomödie, wie sie einst Lessing in Minna von Barnhelm begründet, Kleist (Zerbrochener Krug), Grillparzer (Weh dem, der lügt), Bauernfeld (Bürgerlich und romantisch), Freytag (Journalisten) und Wilbrandt (Die Maler) weiter entwickelt hatten, war nicht das Ziel, auf das der beliebteste deutsche Vertreter des Situationsschwankes Gustav von Moser 1825 bis 1903 sein Augenmerk gelenkt hatte. Moser war Offizier und Landwirt gewesen, ehe er Schriftsteller wurde. Der liebenswürdige heitere Mann hat Tausende unterhalten. Die stehenden Figuren (Professor, Leutnant, Kommerzienrat, Backfisch, Erzieherin, Schwiegermutter, schüchterner Liebhaber) waren in der alten deutschen Lustspielposse überliefert; nur das Zuständliche, den äußern Anstrich des Lebens, gewisse Liebhabereien, die Schilderung der militärischen Kreise entnahm Moser der Zeit nach 1870. Das ist geradezu die Lustspielsendung Mosers gewesen, das deutsche Militär vom Burschen bis zum General auf das Theater zu bringen, das Militär-

stück harmlos, heiter und bühnenfertig zu schaffen. Wir werden in der folgenden Generation sehen, wie aus dem heiteren Militärstück später ein tragisch bitteres und anklagendes Drama wird. Moser schrieb schnell und fast immer flüssig; nie ging er auf das Gemeine, Unanständige und Pikante. Moser hat über 108 Stücke allein oder mit andern geschrieben: mit l'Arronge den Registrator auf Reisen 1883, mit Franz von Schönthan den Bibliothekar, Krieg im Frieden 1881 und dessen Fortsetzung Reif-Reiflingen 1882, mit Benedix das Stiftungsfest; selbständig Ultimo, Hypochonder und Veilchenfresser. Hielt sich Moser stets innerhalb der Lustspielposse, so verfielen andere direkt in die Gattung der Posse.

In der Geschichte der deutschen Posse kann man zwei Hauptströmungen unterscheiden: die Wiener und die Berliner Posse. Älter ist die Wiener Posse. Sie ging aus der alten Lokalposse des 18. Jahrhunderts hervor, stellte Sitten und Typen des leichtlebigen Wiener Völkchens dar, schöpfte aus der Gemütlichkeit und dem Humor der schönen Donaustadt, wollte mit Lied und Scherz harmlos erfreuen und nahm während der ersten Generation in den Stücken Raimunds (Der Barometermacher 1823, Der Diamant des Geisterkönigs 1828, Alpenkönig und Menschenfeind 1828, Der Verschwender 1833) einen Anlauf zu fantasievollerer, aber gleichzeitig auch moralisierender und sentimentaler Gestaltung. Schon bei Nestroy (Lumpaci Vagabundus 1833, Zu ebener Erde und im ersten Stock, Einen Jux will er sich machen 1842) nahm während der zweiten Generation die Wiener Posse schärfere, realistische Züge an; der Wortwitz, die Satire gegen menschliche Schwächen und Torheiten, die Herabsetzung des Idealen ins Alltägliche und oft ins Gemeine traten stärker hervor, das Naive dagegen schwand mehr und mehr.

Damit näherte sich die Wiener Posse schon stark der Berliner Posse. Sie ist lange überschätzt worden. Ihre Schöpfer waren Julius von Voß von der ersten und David Kalisch (1820 bis 1872) von der zweiten Generation. Das Leben und die Sitten Berlins wurden mehr mit Satire als mit Humor dargestellt; es waren zusammenhanglose Hanswurstiaden, Berliner Kalauer und Wortwitze herrschten vor. Das Gemüt fand keine Befriedigung; Moral und Charakteristik waren gleich billig und altväterisch. Die Berliner Posse wendete sich an den behaglichen bürgerlichen Mittelstand. Kalischs bekannteste Possen waren: Berlin bei Nacht, Ein gebildeter Hausknecht 1858, Der Aktienbudiker, Einer von unsre Leut', Berlin wie es weint und lacht. Mit dem Verschwinden des zufriedenen Kleinbürgertums mußte auch diese Art von Posse verschwinden. Einen weiteren Schritt in der Entwicklungsgeschichte der Posse bedeutete in den siebziger Jahren die Tätigkeit von Adolf l'Arronge. Er sah von dem eigentlichen Berlinerischen ab, mied den beißenden Spott, schilderte den Sieg der Tugend und der fleißigen Arbeit, übertrug die gemütliche Tragik der Wiener Posse auf Berliner Verhältnisse und erneuerte so auf der Grundlage bürgerlicher Anständigkeit und philiströser Verständlichkeit die alte Posse.

Später pflegten die Übersetzungen von Pariser Possen die Leute zu amüsieren. Alle Lebensverhältnisse waren um 1880 größer geworden; der Reichtum war gestiegen; das Großbürgertum wollte unterhalten sein. So ergötzte man sich teils an Ausstattungsstücken, an denen Musiker, Kupletdichter, Ballettmeister, Beleuchtungstechniker wesentlich mitarbeiteten und die der Sinnlichkeit des Schaupöbels dienten, teils wendete man sich der aus Paris eingeführten französischen Posse zu, die meist mit staunenswerter technischer Geschicklichkeit aufgebaut war. Die französischen Possen von Hennequin, Valabregue, Veber u. a. haben gewöhnlich einen schwachen ersten Akt und einen schlechten dritten Akt; der zweite Akt bringt in der Regel den großen verblüffenden Trick. Zu unterscheiden ist die comédie rosse, die das Thema vom Ehebruch rücksichtslos bis zum Ekel behandelte, und die comédie rose, die einen pikanten Reiz gerade in der auffallenden Anständigkeit suchte.

Adolf l'Arronge, geboren 1838 in Hamburg, gestorben 1908, begann mit Zauber- und Weihnachtsmärchen, ging dann zur Posse und endlich zum Volksstück und Familienlustspiel über. Seine bekanntesten Stücke waren: Papa hat's erlaubt, Mein Leopold (1873, sein erfolgreichstes Stück), Hasemanns Töchter,

Dr. Klaus 1878. Später ließ die Wirkung seiner Lustspiele nach. Seine Werke charakterisierte ein Gemisch von Komik und Sentimentalität bei großer, fast platter Verständlichkeit.

*

Sah man bei l'Arronge deutlich die Absicht, gemütlich und papahaft den Leuten im Theater Spaß zu machen, so waren zwei andere Unterhaltungsdramatiker, Blumenthal und Philippi, insofern gefährlicher, als sie dramatische Scheinwerke schufen, die wie poetische Erzeugnisse aussahen und doch nur Machwerke waren. Es war ein erfreuliches Zeichen für den Wandel des Geschmackes, daß Oskar Blumenthal, geboren 1852 in Berlin, der von 1883 bis 1889 als vollgültiger Zeitdramatiker angesehen wurde, in den neunziger Jahren die Scheindramatik fallen lassen mußte und sich nur noch als Schwankfabrikant und reimgewandter Versspieldichter zu behaupten vermochte. Eigene Bedeutung hatte Blumenthal nur als Epigrammatiker (Gemischte Gesellschaft, Auf der Mensur, Klingende Pfeile). Blumenthal stammte aus Lindaus Schule; er war aber schärfer und weit temperamentvoller als dieser. Er machte fast genau dessen Lebenslauf durch: von dem Feuilletonallerweltsmann rückte er zum Theaterkritiker vor, als solcher erhielt er in Berlin den Namen des blutigen Oskar; als Kritiker erklomm er die Stufen zur Bühne und bestieg endlich den Stuhl des Theaterleiters, den er als Direktor des Lessingtheaters in Berlin mehrere Jahre erfolgreich behauptete. Blumenthal besitzt den schneidigen Witz des Spreeatheners, eine gewisse Halbbildung verbunden mit Geschäftsroutine, zähe Ausdauer, glatte Mache und eine gute Dosis Saphirscher Bosheit; Blumenthal überbietet in seinen Kritiken Lindaus Fehler: die krampfhafte Witzelei, die Unsachlichkeit, die Anzüglichkeit und die verlotterte Gesinnung. Blumenthal führte sich mit einem Büchlein Allerhand Ungezogenheiten 1874 in die Literatur ein. Ein Wort Frenzels sei hier zur Charakteristik dieser ganzen kritischen Richtung angeführt:

„Zu den schwierigsten Aufgaben der Literatur gehört es nicht, die Leistungen anderer herabzusetzen und mit der Lauge des Spottes zu begießen; wer da nur die glückliche Eigenschaft besitzt, alles zu sagen und nichts für verehrungswürdig zu halten, der kann es in dieser Kunst — wenn es eine Kunst ist — weit bringen. Aber er muß sich hüten, da wir alle die Armut seines Herzens kennen, uns auch die Leere seines Geistes gewahren zu lassen."

Reihenweise stürzten Blumenthals erste Stücke in den Abgrund; erst mit dem Probepfeil 1883 eroberte sich Blumenthal die Bühne; dann folgten die Große Glocke 1884 und Ein Tropfen Gift 1885; Blumenthal stand auf der Höhe seines Ruhms; schon aber ward gegen ihn und die ganze Geschäftsdramatik ein starker Widerspruch laut. Blumenthal ward unerträglich, wo er ernst sein wollte; es kamen neue Niederlagen mit ernsten Stücken; allein oder mit Geschäftsteilhabern besonders mit Kadelburg, begann er nun eine Schwankfabrikation (Großstadtluft, Das weiße Rößl, Als ich wiederkam). Lustig blühte die Firma Blumenthal, die zeitweise auch in Bonbonversdramen machte, bis über das Jahrhundertende hinaus.

Von den großen Aufsehen erregenden Ereignissen der Zeitgeschichte, von Skandalgeschichten und den Berühmtheiten der Gerichtssäle lebte die dramatische Muse von Felix Philippi. Er wählte mit Vorliebe Stoffe, bei denen man unter leicht kenntlicher Hülle wohlvertraute, zeitgeschichtliche Persönlichkeiten

wiederfand. (Kaiser Wilhelm, Bismarck, Dreyfus u. a.) Sensation war alles; die Handlung strotzte von Effekten, die meist nur ein ausgeklügelter Verstand mit bühnentechnischer Geschicklichkeit umhüllte. Keine Spur menschlicher Liebe trug der Verfasser zu seinen modisch ausstaffierten Puppen im Herzen; er war der Börsendramatiker, der in Sensationen fixte. Seine bekanntesten Stücke waren: Wer wars?, Das Erbe, Das große Licht, Das dunkle Tor.

*

Zum Schluß endlich eine Reihe flüchtig umrissener Bilder von weiblichen Schriftstellern.

Wilhelmine von Hillern, geboren 1836, Tochter der Charlotte Birch-Pfeiffer, der berühmten Stückeschneiderin der deutschen Bühne, in jüngeren Jahren Schauspielerin, später nach ihrer Vermählung Schriftstellerin, wurde immer mehr zu einer romantischen Schwärmerin, ging in Oberammergau zu einer Art von verliebt-läppischem Katholizismus über, Verfasserin der Romane: Geier-Wally 1875 (zum Schrecken aller gesund Empfindenden auch dramatisiert), Am Kreuz 1890 (ein brecherisch süßlicher Oberammergauer Passionsroman).

Nataly von Eschstruth (Frau von Knobelsdorff-Brenkenhoff), geboren 1860, Gänseliesel 1886, Hofluft 1890, Von Gottes Gnaden 1894. Tiefster Stand der weiblichen Erzählungsliteratur; unwürdige Auffassung, als sei das Leben eines jungen Mädchens von heute nur ein Tanz um den Traualtar, nichtige Darstellung von Toiletten und Äußerlichkeiten, schreiende Unwahrheit des Weltbildes.

Ossip Schubin (Lola Kirschner), geboren 1852, Gloria victis 1885, Boris Lensky 1889, Gräfin Erika 1892, beeinflußt von Turgenjeff und George Sand, ohne Stetigkeit, voll Leidenschaftlichkeit, doch ohne wahre Leidenschaft, hastig, salopp im Ausdruck, pikant, von künstlich fiebernder Nervosität, heimisch auf dem Gebiet von Salon- und Dorfgeschichte. Dabei versteht sie scharf zu beobachten und das Beobachtete packend wiederzugeben. Bei der nötigen Vertiefung und künstlerischen Ausreifung hätte sie etwas Bedeutendes werden können.

Carmen Sylva (Elisabet, Königin von Rumänien), geboren als Prinzessin zu Wied 1843, eine edle, reich begabte Frau, die stets das Höchste anstrebte, deren Vollbringen aber dem Wollen nicht entsprach, schrieb Lieder, Novellen, Märchen, Romane, Dramen (Meister Manole, Ullranda), teils allein, teils gemeinsam mit ihrer Hofdame und Begleiterin Mite Kremnitz; jedes Buch sollte schnell fertig sein; trotz schöner Einzelheiten waren die Bücher fast immer verfehlt, fantastisch und kritiklos; die hohe Frau war eine Dichterin; doch durch die Hast, die nichts ausreifen ließ, und durch die geschmacklose Lobhudelei kam sie fast nie über den Dilettantismus hinaus.

Berta von Suttner, geboren als Gräfin Kinsky 1843, lebte mit ihrem Gatten G. von Suttner lange Zeit in Tiflis, dann im Schloß Harmannsdorf in Niederöstreich, schrieb die Bücher: Inventarium einer Seele 1882, den berühmten Friedensroman Die Waffen nieder 1889 (die östreichische Gräfin Althaus bringt ihren ersten Gatten dem italienischen Kriege zum Opfer, sieht den zweiten durch französische Kommunisten fallen, verliert 1866 in wenigen Tagen Vater, Bruder und zwei Schwestern und lernt aus dem Gefühl des eignen Leids das Elend des Krieges hassen, verdammen und bekämpfen). Die Suttner war

eine starke feuilletonistische Begabung, die aber mehr ein Programm entwickeln als Gestalten und Charaktere bilden konnte, und die einen tendenziösen Anstrich nie verleugnen konnte.

Die Dichter des Uebergangs zur fünften Generation

Spitteler Kirchbach Avenarius

An der Grenze zweier Generationen stehen Spitteler, Kirchbach und Avenarius.

Die dichterische Kraft der langsam gealterten Generation war erschöpft. In leeren Unterhaltungsschriftstellern war das poetische Können langsam verronnen. Verneinend, zerstörend, in dem Wahn, die Halbdichter stellten schlechtweg alle Dichter, schlechtweg alle künstlerischen Kräfte der Generation dar, und von dem heiligen Eifer gespornt, diese Unpoesie zu beseitigen, trat das junge Geschlecht im Jahre 1884 zum Kampf gegen die ältere Generation hervor. Es schien, als sollte alles Bisherige zu Grunde gehen. Doch auch in Revolutionszeiten der Literatur ruht unter der oberen, der vulkanisch zuckenden und schwankenden Schicht eine feste Unterschicht mit stiller allmählicher Entwicklung. Nur bis zu einer gewissen Tiefe der Unterschicht reichte auch 1884 der Einfluß der literarischen Umwälzung hinab, die ich in dem letzten Abschnitt dieses Buches schildern will.

Aus der gesunden, tüchtigen, deutsch gebliebenen Unterschicht der vierten Generation stammten die drei folgenden Dichter dieser Generation.

Karl Spitteler, geboren 1845 in Liesthal in Baselland, Sohn eines eidgenössischen Beamten, studierte in Basel und einigen deutschen Universitäten Theologie, war Erzieher in Rußland, dann Lehrer und Redakteur an angesehenen Schweizer Blättern und zog sich hierauf 1892 auf seine Villa in Luzern zu poetischem Schaffen zurück.

Werke: Prometheus und Epimetheus 1881 (Prosadichtung), Extramundana 1882 (philosophische Dichtungen), Olympischer Frühling 1900 bis 1905 (altgriechische Mythendichtung), Lachende Wahrheiten (Aufsätze und Skizzen).

Spitteler veröffentlichte erst in seinem sechsunddreißigsten Jahr sein erstes größeres Werk. Ein Träumer und Schönheitssucher, ging er durchs Leben, unbekümmert um Parteien und Gruppen. In Spittelers Werken weht der frische Odem der Schweizer Berge. Seine Poesie trägt einen festlichen freudestrahlenden Charakter; aber sie ist doch zugleich auch Ideendichtung; weit über das Irdische hinaus fliegt sein Geist in das unendliche Weltall. Seine Werke weichen so weit von den Schriften der Dichter seiner Generation ab, daß sie fast von gesuchter Ursprünglichkeit zu sein scheinen. Schwer ist es, zu ihnen in ein Verhältnis zu kommen. Schon sein erstes Werk Prometheus und Epimetheus, das der Dichter ein Gleichnis nannte und das die einsame Größe eines Menschen schilderte, der über die gemeine irdische Welt erhaben ist und der in diesem Hochgefühl sein Glück findet, ist nicht leicht verständlich. „Was der Dichter eigentlich will“, bekannte Gottfried Keller, „weiß ich nach zweimaliger Lektüre noch nicht.“ Dieses Werk war in seiner stolzen freien Verherrlichung der Persönlichkeit von größtem Einfluß auf die Dichtung Friedrich Nietzsches. Bei aller Kühnheit der Auffassung und des Ausdrucks gelang

es Spitteler auch in einem weiteren Werk, den Extramundana, nicht, seine Gedanken zu verkörpern. Von den meisten Poeten seiner Generation trennt sich Spitteler durch das Streben nach reiner griechenhafter Schönheit und durch den Versuch, eine Außerweltlichkeit darzustellen. Am glänzendsten zeigt sich dieses Streben in dem hellenischen Epos Olympischer Frühling. Besser als in andern Werken verbindet sich hier symbolische Bedeutung mit kräftiger Plastik der Personen und glänzender Schilderung der mythologischen Schauplätze. Die Handlung ist völlig frei erfunden. Das Epos schildert in vier großen Teilen: Die Auffahrt-Ouvertüre, Hera die Braut, Die hohe Zeit, Ende und Wende das Emporkommen und die glänzende Herrschaft der olympischen Götter. In Spittelers fantasievollem Epos, das sich um gemeine Wirklichkeit nicht kümmert, sondern nur reine Schönheit darstellen will, liegt eine der wichtigsten, die Generation verbindenden und zugleich in die Zukunft weisenden epischen Dichtungen vor.

Wolfgang Kirchbach, der Sohn des Direktors der Kunstakademie in Santiago in Chile, wurde 1857 in London geboren und wuchs mit den Söhnen Freiligraths und Karl Blinds auf. Er erhielt seine wissenschaftliche Vorbildung unter gleichzeitigen reichen künstlerischen Eindrücken in Dresden. Zunächst studierte Kirchbach Musik, dann Philosophie und Geschichte in Leipzig. 1879 kam er nach München, um fortan dichterisch und schriftstellerisch tätig zu sein. Unter Münchner Eindrücken entstand sein Künstlerroman Salvator Rosa, aus dem ein Sturm- und Drang-Geist zu sprechen schien. Bei der Gründung der jungen literarischen Kampfzeitschrift Die Gesellschaft 1885 in München durch M. G. Conrad war Kirchbach einer der ersten, der gegen die glatte Formenschönheit, gegen das ewige Rücksichtnehmen auf die „höhere Tochter" und die „alten Weiber beiderlei Geschlechts" kämpfte und für Mannhaftigkeit und Tapferkeit im Dichten und Kritisieren eintrat. 1882 unternahm Kirchbach eine Reise nach Italien, 1888 übersiedelte er nach Dresden, wo er bis 1890 das Magazin für Literatur leitete, das ebenfalls für die junge Generation kämpfte. Von der Bewegung der Jungen zog sich Kirchbach allmählich zurück. Er ging 1898 nach Berlin, war einige Jahre Pariser Berichterstatter für die Kölnische Zeitung, schrieb zahlreiche Romane und Dramen, denen eine gewisse papierne Naturlosigkeit bei kühnem Gedankenwurf eignete, und starb 1906 in Nauheim, gerade als er im Begriffe war, seine reiche Lebensarbeit zu sammeln. Seine zweite Gattin, Marie Luise Becker, war selbst eine vielseitige und sehr begabte Schriftstellerin.

Werke: Märchen 1880. Salvator Rosa (Roman) 1880. Die Kinder des Reichs (Novellen) 1883. Ausgewählte Gedichte 1883. Lebensbuch 1885. Waiblinger (Drama) 1886. Die letzten Menschen (Bühnenmärchen) 1890. Der Weltfahrer (Roman) 1891. Das Leben auf der Walze (Roman) 1892. Des Sonnenreiches Untergang (Drama) 1894. Gordon Pascha (Drama) 1895. Der Leiermann von Berlin (Roman) 1905. Außerdem mehrere von eindringenden Kenntnissen zeugende theologische Schriften: Was lehrte Jesus? 1897 und Die neue Religion 1903.

Kirchbach war ein hochgebildeter Geist von bewundernswertem Reichtum an Gedanken, fast überall aber war sein Plan kühner und tiefer als das ausgeführte dichterische Werk. „Verständnisvolle Absichtlichkeit" ist das bezeichnende Schlagwort für seine zahlreichen Dramen und Romane. Im Drama gebrach es ihm an gestaltender Kraft. Waiblinger (oder Der Ingenieur), den er mehrfach umarbeitete, ist eins der unwirklichsten und verschwommensten Gedankengebilde, die sich denken lassen. Die letzten Menschen haben einen schönen Grundgedanken, der einen Dichter im 18. Jahrhundert oder in der Romantik vielleicht unsterblich gemacht hätte:

„Vor der letzten schrecklichen Vereisung der Erde erwärmt noch einmal ein Strahl von Sonne und Liebe den Erdball mit seinen zertrümmerten Städten, und, während Faune, Nymphen, Satyre und Sirenen samt dem großen Pan ihr Un-

wesen treiben, erscheint noch einmal ein letztes Menschenpaar — Ahas und Eva — und in tiefergreifender Weise machen sie, die sich für die ersten Menschen halten, noch einmal alle Wonne und Qual der Menschen durch. Auch sie sträuben sich gleich dem ersten Paar vergebens gegen die innige Vereinigung von Seele und Leib, aber wie sie endlich die schöne Feier der Hochzeit begehen wollen, erfahren sie das Furchtbare, daß sie die Letzten, die Todgeweihten sind. Aus Haß und Verzweiflung rettet sie endlich die Erkenntnis, daß jeder Mensch in seiner Art ein erster und ein letzter war: Kein Anfang, ach, kein Ende! Ewig stille — wirkt in sich selbst ein ew'ger Gotteswille. Und an dieser Erkenntnis sterben jubelnd das Menschenpaar, die Geisterwelt und die Erde."

In einer von Bildung so gesättigten Zeit wie die unsrige wird man den Gedanken wohl groß und kühn finden, aber die Ausführung nur epigonisch mit einem musikalischen und leise sentimentalen Einschlag nennen dürfen. Ebenso sind Des Sonnenreiches Untergang (ein Kulturdrama vom Untergang des alten Peru) und Gordon Pascha (ein Zeitdrama aus den Mahdistenkämpfen in Afrika) im Plan und im Wollen vielfach neu und groß, in der künstlerischen Gestaltung aber von den erstarrten Formen des Kunstdramas früherer Zeit abhängig. Etwas ähnliches findet sich auch in den Romanen Kirchbachs (Das Leben auf der Walze, Der Leiermann von Berlin): ein konsequenter Naturalismus steht hart neben einer fast erschreckenden Willkür und schwärmenden Fantasterei; der Leser wird bald aus einer klar geschauten Situation in romantisch verstiegene Gespräche, bald aus lebensvollen Dialogen in ganz unwirkliche Situationen geworfen. Auch als Kritiker wirkte sich Kirchbach nicht völlig aus. Überall Begeisterung, ein edler Sinn, ein reiches Wissen, ein Aufwärtsringen, ein nicht gewöhnliches Dicht- und Denkvermögen, und doch ein Versagen in dem Moment, wo es den letzten entscheidenden Aufschwung und den letzten künstlerischen Schritt vom Alten zum Neuen galt.

Ferdinand Avenarius, ein Neffe R. Wagners, geboren 1856 in Berlin, in Dresden erzogen, studierte in Leipzig und Zürich Natur- und Kunstwissenschaft, bereiste Italien, veröffentlichte 1880 seine ersten, nicht sonderlich eigenartigen Gedichte: Wandern und Werden, kehrte 1882 nach Deutschland zurück, gab vom Jahr 1887 an den Kunstwart heraus und veröffentlichte von Dichtungen: Stimmen und Bilder 1898 (Jahrbuch, Stimmungen, Ehe, Gedenkblätter, Bilder und Gestalten) und Lebel, einen episch-lyrischen Gedichtkreis. (Ein Mann, den ein ungeheurer Schmerz getroffen hat, wird aus der Verzweiflung durch liebendes Mitleid mit einem armen Kind zu einem neuen, schönen, sittlichen Leben geführt.) Aber nicht in diesen Dichtungen ruht die Bedeutung von Avenarius. Die eigentlich lyrische Kraft ist in ihm überhaupt nicht groß. Er ist gesund, anschaulich und erbaulich; aber seinen Dichtungen fehlt eine starke Stimmungsgewalt. Ein nüchternes, oft in Prosa versinkendes Element kommt häufig zum Vorschein. In kunsterzieherischer Hinsicht aber trug Avenarius wahrhaft eine Leuchte der Erkenntnis der kommenden Generation voran. Seine Zeitschrift Der Kunstwart gehört zu den wichtigsten Geschmacksbildnern der Zeit. Der Kunstwart erweckte in hohen und niedern Schichten Deutschlands Verständnis für wahre Kunst und bekämpfte das Scheinwesen und den Feuilletonismus. Dabei erstreckte sich der Einfluß des Kunstwarts fast ebenso sehr auf bildende und angewandte Kunst wie auf Tonkunst und Poesie. Als Avenarius mit seinen Gedanken über Möbelstil, Hausbau, Kunsterziehung, Heimatschutz, Heimatkunst hervortrat, stand er fast allein. In lang-

samer, stetiger Entwicklung wuchs der Kunstwart; die Kunstwartunternehmungen (Meisterbilder, Künstlermappen, Kulturarbeiten, Dürerbund) drangen tief in alle gebildeten Kreise der Nation. Was zunächst eine kühne Neuerung war, wurde allgemeiner Bildungsbesitz; doch leider wurde am Ende der absichtsvollen Art der Kunsterziehung zu viel. Avenarius besaß für einen Führer viel rühmenswerte Eigenschaften: Selbstzucht, Kritik, Charakter, Streben nach Wahrheit und Schönheit. Mehr eigentliche Schöpferkraft, und Avenarius wäre ein Führer der folgenden Generation geworden.

Wissenschaftliche Schriftsteller

Der Geschichtsschreiber Heinrich von Sybel 1817 bis 1895, ein Schüler Rankes, schrieb zwar auch diplomatische Geschichte, war aber nicht so kühl wie Ranke, er ließ auch Persönlichkeiten, nicht bloß abstrakte Ideen hervortreten. Seine Hauptwerke sind Geschichte der Revolutionszeit 1853 und Die Begründung des Deutschen Reiches durch Wilhelm den Ersten 1889. W. Oncken in Heidelberg, später in Gießen, schrieb eine Geschichte des Zeitalters der Revolution 1884 und des Zeitalters Kaiser Wilhelms des Ersten 1890. Von Karl Hillebrand, der lange Jahre in Frankreich lebte und einer der besten Kenner des französischen Volkscharakters wurde, ist das Buch: Zeiten, Völker und Menschen 1872 bedeutsam.

Germanisten im engeren Sinne waren zwei ältere ehrwürdige Gelehrte: Rudolf Hildebrand und Friedrich Zarncke in Leipzig. Der erstere, ein Mitarbeiter an Grimms Wörterbuch, hat an Werken nicht so viel hinterlassen wie an fruchtbaren Anregungen auf sprachlichem und erzieherischem Gebiete. Er war bei aller strengen Gelehrsamkeit und bei aller Liebe zu Goethe doch ein Gegner des kleinlichen Wortkrams, der Analogiensucherei, des Ausgrabens von unveröffentlichten Briefen und des übertriebenen Goethekultus. F. Zarncke war ein Gelehrter von tiefster Gründlichkeit und objektiver Darstellung.

Bedeutende Theologen waren Otto Pfleiderer in Berlin (1839 bis 1908) mit den Schriften: Geschichte der Religionsphilosophie von Spinoza bis zur Gegenwart, Geschichte der protestantischen Theologie in Deutschland, Entstehung des Christentums, Entwicklung des Christentums, und Albert Hauck in Leipzig mit der Kirchengeschichte Deutschlands 1887 ff.

Unter den philosophischen Schriftstellern dieser Generation, deren Werke das literarische Gebiet streifen, war der Heidelberger Philosoph und Historiker Kuno Fischer, geboren 1824, gestorben 1907, der bedeutendste. Er stellte in dem Werk: Geschichte der neueren Philosophie die Geschichte der großen Denker als eine mit den Weltaltern der Menschheit zusammenhängende, stufenweise fortschreitende Lösung des Weltproblems dar.

Von Philosophen und Historikern seien noch genannt: Rudolf Eucken in Jena mit den Lebensanschauungen der großen Denker, Friedrich Paulsen in Berlin, gestorben 1908, mit der Ethik und der Geschichte des gelehrten Unterrichts, Theobald Ziegler in Straßburg mit den Geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts und Wilhelm Dilthey in Berlin (Leben Schleiermachers, Das Erlebnis und die Dichtung, zahlreiche psychologische und philosophische Schriften).

Von Kunsthistorikern ragten in die Literatur hinein: Herman Grimm, der Sohn von Wilhelm Grimm, der in seinem Elternhause und im Hause Bettinas von Arnim feinste geistige Bildung aufgenommen hatte. Seine formvollendeten Essays erschienen seit 1859; als Kunsthistoriker schrieb er mit feinem Geschmack Das Leben Michelangelos 1860. Als erster Gelehrter von Ruf hielt er (noch vor Scherer) 1874 in Berlin an der Universität Vorlesungen über Goethe. Gründlicher, wenn auch nicht von der Universalität Grimms, war Anton Springer in Leipzig 1825 bis 1891, ein geistvoller, von künstlerischer Anschauung durchdrungener Kunstgelehrter, der die neuere Kunsthistorie mit begründen half. Werke: Kunstgeschichte, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Raffael und Michelangelo. Der dritte im Bund dieser Kunstgelehrten ist Karl Justi, geboren 1832, der in Marburg, Kiel und Bonn lebte. Winckelmanns Leben, Velasquez und sein Jahrhundert.

Als Literarhistoriker und Germanist war der Östreicher Wilhelm Scherer 1841 bis 1886 von großem Einfluß. Seine vortreffliche Geschichte der deutschen Literatur 1883 reicht bis zu Goethes Tod. Sie sollte, aus den Quellen geschöpft, aber auf das Wesentliche beschränkt, ein anschauliches und umfassendes Bild der geistigen Entwicklung unserer Nation geben. Andre Schriften: Aus Goethes Frühzeit, Deutsche Studien, Geschichte der deutschen Dichtung im 11. und 12. Jahrhundert, Geschichte der deutschen Sprache, Poetik auf empirischer Grundlage. An Scherers Namen knüpft sich eine unvergeßliche Erinnerung: er war der erste, der an einer deutschen Universität über moderne deutsche Literaturgeschichte Vorlesungen gehalten hat. Scherer übertrug die philologische Kritik, die bisher nur an den Werken des klassischen und deutschen Altertums erprobt war, als erster auf die Literatur der Gegenwart, insbesondere auf die Werke Goethes. Er glaubte fest an den methodischen Wert geschichtlicher Analogien und sah als höchste Aufgabe der Auslegung die Erforschung des Entstehungsprozesses eines Werkes in der Seele des Dichters an. Überaus reich waren Scherers Anregungen auf seine Schüler, überaus scharf aber war auch der Widerspruch gegen den Grundfehler der Schererschen Schule, mit dem kritischen Verstande des 19. Jahrhunderts an die Überlieferungen früherer Jahrhunderte heranzutreten. Ferner sind hervorzuheben: Ludwig Geiger, geboren 1848 in Breslau, seit 1870 an der Berliner Universität, der Herausgeber des Goethejahrbuches und der Beiträge zur Geschichte des geistigen Lebens in Berlin — der früh verstorbene Albert Bielschowsky mit seiner Biographie Goethes — Karl Weitbrecht (1847 bis 1905) mit den Schriften: Diesseits von Weimar, Schiller in seinen Dramen, Das deutsche Drama — Richard Maria Werner in Lemberg, geboren 1854, der Biograph Hebbels und Herausgeber seiner Werke, Briefe und Tagebücher — Jakob Minor in Wien, geboren 1855, mit Werken über Goethe, Schiller, die Romantik, die Schicksalstragödie, neuhochdeutsche Metrik und östreichische Literatur — August Sauer in Prag, geboren 1855, der Herausgeber des Euphorion, Verfasser zahlreicher Schriften über die Literatur des 18. Jahrhunderts, über Goethe, Grillparzer, Stifter u. a. — Max Koch in Breslau, geboren 1855, Herausgeber der Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, schrieb eine Geschichte der deutschen Literatur von 1600 bis zur Gegenwart sowie über Shakespeare, Lessing, Grillparzer, Chamisso, Immermann und Richard Wagner — Moritz Necker in Wien, geboren 1857, der Herausgeber von Grillparzers Werken, Verfasser zahlreicher literarhistorischer Schriften — Otto Harnack in Stuttgart, geboren 1857, mit den Werken: Goethe in der Epoche seiner Vollendung, Die klassische Ästhetik der Deutschen, Deutsches Kunstleben in Rom, Schiller und verschiedenen Goetheschriften.

Im Jahr 1868 schilderte Max Maria von Weber (1822 bis 1881), der Sohn von Karl Maria von Weber, in der Skizzensammlung: Aus der Welt der Arbeit zum ersten Mal die moderne Technik und Industrie mit schlichter Sachlichkeit und doch mit wunderbarer poetischer Empfindung und Anschaulichkeit, und Max Eyth (1836 bis 1906) schrieb aus einer reichen praktischen Erfahrung heraus die Bücher: Wanderbuch eines Ingenieurs 1871 bis 1884 und Hinter Pflug und Schraubstock 1899.

Die fünfte Generation

1. Politische, wirtschaftliche, soziale Zustände und die Presse

Wir stehen nur wenige Schritte vor der Höhe, die wir erreichen wollten. Das Jahrhundert neigt sich zum Ende. Mit beispielloser Schnelligkeit und Energie drängt sich das Leben zusammen. Innerhalb einer verschwindend kurzen Spanne Zeit gehen auf allen Gebieten des literarischen und künstlerischen Lebens Umwandlungen vor sich, die in früheren Jahrhunderten Jahrzehnte zu ihrer Entwicklung gebraucht hätten. Die politischen Ereignisse waren nicht die stärksten Triebkräfte dieser Zeit, doch auf ihnen ruhte das soziale, wirtschaftliche und literarische Leben.

Die junge Generation, die um 1865 geboren war, sah in ihrer Kindheit die siegreichen Truppen aus Frankreich zurückkehren und vernahm an nationalen Ehrentagen auf Markt und Gassen noch häufig die Wacht am Rhein. In die Segnungen der Einheit ward sie hineingeboren; das jahrhundertalte Sehnen nach Kaiser und Reich war gestillt. Aber kaum war Deutschland nach dem Krieg in ein Zeitalter äußerer Sicherheit, vermehrten Wohlstands und gesteigerten Genußlebens eingetreten, als der Eifer für die neuen Aufgaben und Pflichten des geeinten Reiches bei der älteren Generation erlahmte. Die kleinen Geister, die das neue Deutschland nur mit Mißbehagen hatten entstehen sehen, wagten sich allmählich wieder vor und hinderten nach Möglichkeit die Entwicklung des Reichsgedankens.

In ihren Jünglingsjahren durchlebte die Generation die Zeit des Kulturkampfes und des politischen Haders. Schon Mitte der achtziger Jahre hatte Fürst Bismarck alle Ursache, über den Rückgang des nationalen Sinnes im deutschen Volke zu klagen. Ein gedankenloses, reklamesüchtiges Strebertum ohne Verantwortlichkeit und ohne Verständnis für die uns aus dem Krieg erwachsenen Verpflichtungen entwickelte nur Sinn für äußere Ehren und persönliche Vorteile. Die Vaterlandslieder auf den Lippen der Jüngeren verstummten, die Vaterlandsfeste wurden äußerlicher und schliefen allmählich ganz ein; aus dem Parlament schwanden die großen führenden Talente, die es bis dahin gehabt hatte, und kleinere, aber geräuschvollere Nachfahren drängten sich vor. Statt eines Kampfes um Stärkung des nationalen Gedankens entstand ein Kampf um wirtschaftliche Interessen. So fest gefügt war das Reich, so sehr war Deutschland schon ein politisch atmender Gesamtkörper geworden, daß es eine sonderstaatliche Politik

in dieser Zeit eigentlich nicht mehr gab, daß man im aufgestreiften Alltagsrock wirtschaftlicher Interessen umherging und das Vaterländische wie ein Ehrenkleid im Kasten liegen ließ. Es war eine Zeit, in der die jüngere Generation mit der Ruhe eines Erben, dem ein reiches Besitztum fast ohne sein Zutun in den Schoß gefallen war, sich wegwendete von den nationalen Angelegenheiten.

Auf dem Gebiet der auswärtigen Politik war während der siebziger Jahre Frankreich noch immer der gefährlichste Feind, den das Reich im Auge behalten mußte. Eine weltbeherrschende Stellung, wie viele glauben, hatte uns der Krieg von 1870 nicht gebracht, sondern nur die Bedingungen für die Entfaltung und den Aufschwung unserer wirtschaftlichen Kräfte. 1888 ging Kaiser Wilhelm, einundneunzigjährig, schlafen in seiner Väter Gruft. Friedrich der Dritte, schon ein dem Tode geweihter Mann, kam an die Regierung. Nur neunundneunzig Tage währte sein Reich. Was er geleistet hätte, wenn er gesund gewesen wäre, wissen wir nicht. Es war tragisch, diesen Mann zu sehen, der ein Menschenalter auf den Thron gewartet hatte und der im Augenblick, da er hinaufgelangte, schon ein aufgegebener Mann war. Mit ihm kam nach unserer Einteilung ein später Vertreter der dritten Generation zu kurzer Wirksamkeit auf den deutschen Kaiserthron. Es ist eigentümlich und in der Langlebigkeit der Hohenzollern begründet, daß in raschestem Wechsel nach Friedrichs frühem, beklagenswertem Ende der Thron sofort an einen Monarchen, der der fünften Generation angehörte, überging, so daß die vierte Generation auf dem preußisch-deutschen Thron gar nicht zur Entfaltung gekommen ist.

Mit der Thronbesteigung Wilhelms des Zweiten begann für die Mehrheit der fünften Generation die Zeit der Mannesjahre. Wilhelm der Zweite ist ein aus romantischen und modernen Elementen gemischter, eigenartiger, starker Charakter von reichsten Gaben, von feurigem Temperament und kühnen Anregungen. Zwei Jahre blieb Bismarck noch unter dem neuen Kaiser im Amt. Unter begleitenden Umständen, die man beklagen darf, auch wenn man die Notwendigkeit der Trennung zugeben muß, wurde Bismarck im Jahre 1890 aus seinen Ämtern entlassen. Bis dahin hatten sich alle politischen Gernegroße, Hintertreppenpolitiker und Intriganten noch eine gewisse Zurückhaltung auferlegt. Die Kleinheit und Gemeinheit der Menschen zeigte sich bei Bismarcks Sturz, aber auch die Größe der Liebe und die Kraft der Bewunderung. Bei Bismarcks Tode 1898 ward der Schmerz um seinen Verlust von der ganzen Nation empfunden, und neben Luther und Goethe stand Bismarck in der Schätzung der überwiegenden Mehrheit des Volkes als der größte Deutsche da.

Es war selten, daß sich, wie bei der Reichstagswahl im Jahr 1907, das Interesse der Gebildeten der Generation noch einmal auf die Politik lenkte. Im allgemeinen war auf der einen Seite geschäftsmäßige politische Gewandtheit, auf der anderen Seite eine große Gleichgültigkeit gegen Politik zu bemerken. Byzantinismus und Strebertum nach oben, Schneidigkeit nach unten hin, ein Übermaß an Festen, die das Herz des Volkes nicht rührten und die den Gebrauch von vaterländischen Worten oft phrasenhaft werden ließen, Militarismus und Hurrapatriotismus waren weit verbreitete Übel der Zeit. Besorgt sahen viele in die Zukunft. Das Reich war von Feinden umringt, die seine wirtschaftliche Entfaltung zu stören

suchten. Die Fruchtbarmachung deutschen Fleißes und deutscher Tüchtigkeit für unsere nationale Gesamtentwicklung hatte den Neid geweckt, dem Deutschland in der Welt begegnete.

Die Grundtatsache aller unserer wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse war die ungemein starke Zunahme von Menschen und Kapital. Im Jahr 1816 hatte die Bevölkerung Deutschlands 25 Millionen betragen, 1855: 36 Millionen, 1874: 41 Millionen, 1891: 50 Millionen, 1902: 60 Millionen, 1908: 63 Millionen. In einem Jahrhundert war die Bevölkerung stärker angewachsen als vorher in einem Jahrtausend. Von 1806 bis 1906 hatte sich das deutsche Volk um 30 Millionen vermehrt. Auch die Qualität der Menschen war besser. In körperlicher Beziehung zeigte dies der Rückgang der Sterblichkeit (1855 betrug die Sterblichkeit 29 Prozent, 1903: 21 Prozent). Die deutsche Landwirtschaft war schon vor 1888 außerstande, die wachsenden Menschenmassen zu ernähren; nur die Industrie war vermögend, für diese Bevölkerungszunahme den Lebensunterhalt zu schaffen. „Einst waren zu Krieg und Jagd die Bewohner Germaniens erzogen worden; jetzt wurden die modernen Deutschen selbst durch Kunst und Wissenschaft zu industriellem Erwerb herangebildet: Zwei Drittel der Gesamtbevölkerung lebten von Handel und Industrie."

Der Nationalreichtum Deutschlands war jetzt fünf bis sechsmal größer als vor einem Jahrhundert, aber die Voraussagen der Marxschen Richtung, daß sich durch das Wachstum des Besitzes die Zahl der Besitzenden stark vermindern müsse, erwies sich als ganz falsch. Im Gegenteil, die Zahl der Besitzenden stieg, absolut wie im Verhältnis zu der Zahl der Menschen, das Durchschnittseinkommen des Einzelnen ward größer, seine Lebenshaltung besser als früher. Auch diese Generation hatte eine Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs. Ums Jahr 1895 kam eine jener großen wirtschaftlichen Flutwellen, wie sie schon 1851 und 1871 eingetreten waren. Diesmal begünstigte der Goldzufluß aus Transvaal und Kanada die wirtschaftliche Aufwärtsbewegung. Das Großkapital stürzte sich auf die jüngste Industrie dieses Zeitraums, die Elektrotechnik, um den Metallüberfluß auszunützen. Die Städte und die Fabriken bauten Elektrizitätswerke zu Licht- und Kraftzwecken, und die elektrische Kraft verdrängte auf einigen Gebieten die Dampfkraft. Der Maschinenbau, die Minen, die Eisenbahnen, die gesamte Industrie ward in die Bewegung hineingezogen. Die Zahl der Aktiengesellschaften vermehrte sich außerordentlich schnell. Der Kapitalismus bestimmte immer mehr die Form der wirtschaftlichen Entwicklung. Die Großbetriebe hatten, um einen gegenseitig verderblichen Wettbewerb zu vermeiden, das Bestreben, sich zu Ringen zu vereinigen. Es ist der Anfang einer neuen Wirtschaftsform, die angesichts der Anstrengungen des Sozialismus darauf ausging, die Produktion zu regeln, die Überproduktion zu verhindern und Krisen zu verhüten.

Nicht auf engem Raum mehr spielte sich die deutsche Volkswirtschaft ab, mit unzähligen feinen und starken Fäden war unser wirtschaftliches Leben mit den großen Vorgängen der Weltwirtschaft verbunden, und immer mächtiger wagte sich, zum Groll der Nachbarn ringsum, der Unternehmungsgeist des deutschen Kaufmanns in die Ferne. Deutschlands überseeischer Handel nahm zu. Ein großer

Teil des deutschen Nationalreichtums schwamm draußen auf den Wellen des Ozeans. Aber das Verständnis für die Notwendigkeit einer Erweiterung der wirtschaftlichen Grundfläche Deutschlands, für die Gewinnung von Rohstoffgebieten war noch keineswegs überall durchgedrungen; zögernd standen viele vor der Notwendigkeit der Entwicklung der Flotte, vor der Kolonisation in fremden Erdteilen und vor andern dringenden, in die Ferne weisenden Aufgaben.

Die geistigen Arbeiter, die Künstler, Dichter und Gelehrten nahmen in dieser an Hilfsquellen reichen Zeit an Zahl zu; Talente aller Art schienen förmlich aus dem Boden zu wuchern, die Produktion an geistigen Gütern überstieg bei weitem den Bedarf. Bücher, Zeitungen, Vorträge, Museen, Schulen, Bibliotheken, Akademien, Universitäten verbreiteten die Bildung. Die Eindrücke waren der Zahl nach massenhaft, im einzelnen aber oft flüchtig. Die äußerste Anspannung aller Kräfte im Kampf ums Dasein war auch vor der künstlerischen und dichterischen Arbeit nicht stehen geblieben, und man mußte in vielen Fällen bedenken, daß ein nicht geringer Teil der Lebenskraft eines Künstlers darauf verwendet werden mußte, sich im wirtschaftlichen Kampf zu behaupten und rein äußerlich durchzusetzen.

Von oben herab, aus der Flughöhe des Adlers gesehen, sagt Sombart, ein hervorragender Nationalökonom, glich Deutschland in dieser Zeit einem ungeheuren Ameisenhaufen, in dem es kribbelte und wibbelte und in dem alles durcheinander rannte. In unaufhörlicher Entwicklung löste und lockerte sich Altbestehendes. Das Geld, die Arbeit, die Bevölkerung waren in steter Bewegung. Der schnelle Verkehr ließ den Raum zusammenschrumpfen. Im Jahr 1800 waren vielleicht 20 000 bis 30 000 Leute gereist, im Jahr 1900 mehrere Millionen. Eisenbahn, Post, Telegraphie, Telephon, elektrische Bahn, Fahrrad, Automobil dienen unablässig dem Verkehr. Von Ost nach West, von den Grenzen nach der Mitte, zu Geschäft und Vergnügen, vor allem in den Häfen, den Industriebezirken und den Städten ein beängstigendes Schichten und Umschichten der Menschen.

Dazu kommt das Fluten der Bevölkerung in die großen Städte. Nahezu drei Fünftel der Reichsbevölkerung leben in den Städten. 1871 war jeder zwanzigste, 1900 jeder fünfte Deutsche ein Großstadtbewohner. Schiller und Goethe, Herder, die Romantiker, die Heidelberger, die Tübinger hatten noch in nahem Zusammenhang mit der Natur gelebt. In schönen, offenen Städten, in die die Natur hereinreichte, hatten die Generationen von 1830 und 1850 gewohnt; jetzt lebten die Dichter zumeist in der Steinwüste der Städte, ja, es drängte die jüngeren Poeten förmlich in die Großstadt. Die Anziehungskraft der Masse zog die Dichter zur Großstadt. Aus dem Duft der westfälischen Heide kamen die Harts nach Berlin; aus dem stillen Frieden der Kleinstadt Schlaf; von Bonn und dem grünen Rheinstrom und dem frischen Grabe des Vaters Adalbert von Hanstein; hoch auf dem Verdeck eines Omnibus fuhren Sudermann und sein Jugendfreund Neumann-Hofer, von Ostpreußen kommend, in Berlin ein. „Einer nach dem andern, auf welcher Scholle, weit draußen, jenseits unendlicher Wälder, Felder, Heidestrecken, Ströme und Berge er nur gewachsen war, mußte hinein in diesen Schlot, die ungeheure Retorte, wo die Gigantenchemie eines neuen Weltalters ihre Experimente macht. An alle trat eine gewisse konstante Reihe von Erfahrungen heran . . . gewisse soziale Dinge, die die Großstadt in dramatischer Spannung gab . . . ge-

wisse Liebeskonflikte, versengende Glut rascher Anknüpfungen, die so leicht gelöst schienen wie geknüpft, und nachher doch mit der Schwere des Ewig-Menschlichen durch das Leben schatteten."

Die neue Wirklichkeit ließ wie von selbst neue Kunstwerke entstehen. Der Berliner, der Leipziger, der Münchner Roman, das Wiener Stück bildete sich. Die Lyrik der Großstadt schuf Arno Holz in seinem Buch der Zeit. Straße, Kneipe, Kaffeehaus, Atelier, Reichstag, waren besuchtere Auditorien für die Jugend als die Hörsäle der Universität. „Die Maschinen und die Schlote, die Fabrikarbeiter und Ladenmädchen, die Maifeier und die Evolutionstheorie, kurz und gut, die ganze alleinseligmachende Gegenwart lebte, dampfte, polterte, brauste in den Gedichten und Romanen der Jugend." Langsam bildete sich gegen die Überhandnahme der Stadtkunst, die maßlose Überschätzung des großstädtischen Literaturgetriebes mit seinen Kaffeehausparteien, Schauspieler- und Literaturklatsch eine gesunde Gegenbewegung: Hier knüpfte ums Jahr 1900 die Heimatkunst in der Poesie, hier die Heimatpflege in der bildenden Kunst, hier der Heimatschutz in Stadt und Land an. Man entdeckte die Schönheit alter Stadtbilder, die Lieblichkeit des deutschen Dorfes mit dem Kirchlein, der alten Linde, mit der Schmiede und der Mühle. Aus der Großstadt flohen die Dichter in die Umgebung: nach Friedrichshagen, Erkner, ins Riesengebirge oder an die Küste des Meeres. Parallelerscheinungen für das Meiden der Großstadt und ihrer Kultur bieten von Malern Hans Thoma, Kalckreuth, Bantzer, die Worpsweder und Dachauer, von Bildhauern Hudler.

Sichtbar floß aus den geschilderten Zuständen, zumal aus dem Genußleben und der gespannten und überspannten Arbeit der Großstadt die Nervosität, die ein Hauptmerkmal dieser Generation auch in künstlerischer Beziehung war: Nervosität entsteht aus dem Versuch einer Anpassung des Körpers an erhöhte und veränderte geistige Anforderungen. Doch entstammte diese Nervosität nicht bloß der Arbeit, sondern ebenso sehr dem Materialismus. Hundertfältig erklang die Losung: „Man ist so, wie man ist; was kann man für seine Triebe, was kann man dafür, wenn man entartet ist? Man sehe nur zu, daß man eine sichere Stellung, Geld und viel Geld erwirbt, daß man genießt und so lange es geht, genußfähig bleibt. Überzeugungen muß man haben, Einer Überzeugung kann man entraten.

*

Wohl das charakteristischste Merkmal der Zeit ist die ungemein rasche Verbreitung des sozialen Gedankens. Von nichts sprach man häufiger als von der sozialen Frage. In ihrer allgemeinsten Form läßt sie sich folgendermaßen fassen: Wie ist das Zusammenleben der Einzelnen und der gesellschaftlichen Gruppen zu gestalten, damit alle Glieder der Gesellschaft die gleiche und ausreichende Lebensmöglichkeit haben?

Im Grunde war die französische Revolution, die Erregerin so vieler neuer Bewegungen, die Urheberin der sozialen Frage des 19. Jahrhunderts. Damals waren durch die Zersprengung der alten wirtschaftlichen Formen, durch das Zerreißen früherer Gemeinschaften, durch die Entfesselung des Kapitals völlig neue Verhältnisse geschaffen worden. In der Wirtschaftsordnung des absoluten Staates hatte jeder einzelne seinen bestimmten Platz gehabt: auch wenn er nicht viel besaß, er wußte, daß er auf seinem Platz von der Allgemeinheit geschützt

werde; in der bürgerlichen und kapitalistischen Wirtschaftsordnung war der einzelne frei, los und ledig von Innungsschranken und allen anderen Hemmungen, doch auch der Willkür des wirtschaftlich Stärkeren preisgegeben. Es hatte lange gedauert, bis die Folgen dieser Umwälzung in Deutschland zu Tage getreten waren. Jahrzehnte lang hatte man das Anwachsen des Elends nur als einen durch besondere Umstände bedingten vorübergehenden Notstand angesehen, jetzt lernte man einsehen, daß es sich um einen dauernden Zustand, ja um eine unausbleibliche Folge des Kapitalismus handelte. Daß sich der soziale Gedanke, als er endlich einmal durchgedrungen war, gerade in Deutschland am stärksten entwickelte, erklärt sich aus der hohen, allgemeinen Bildung und aus der militärischen Disziplinierung der Massen.

Schon mit wenigen Zahlen kann man sich ein Bild von dem sozialen Aufbau der deutschen Bevölkerung machen. Man wird daraus sehen, daß eine soziale Weltanschauung kommen mußte. Am Jahrhundertende gab es in Deutschland etwa 7 Millionen Proletarier, d. h. nahezu besitzlose Lohnarbeiter. Dies war die unterste Schicht; darüber standen etwa 35 Millionen Arbeiterbevölkerung, die in mehr oder minder beschränktem Sinn wenigstens einen kleinen Besitz ihr eigen nannten. Diese Millionen, die sich ständig vermehrten, waren nun aber nicht über den weiten Kulturboden Deutschlands gleichmäßig verbreitet, sie waren nicht in den Städten langsam gewachsen, sondern sie waren, wie Sombart sagt, gleichsam durch des Schicksals Hand in überraschend kurzer Zeit in den Großstädten und den mächtigen Industriemittelpunkten vereinigt worden. In den Großstädten begannen für die Besitzlosen ganz neue Daseinsbedingungen. Ihre frühere Vergangenheit war ausgelöscht, ihre Beziehungen zu der Heimat, dem Dorf, der Familie, den Sitten der Väter, waren zerrissen. Lassen wir Sombart diesen neuen Zustand weiter schildern:

„In dem Augenblick, als breite Massen in ihrem Elend sichtbar wurden, stieg auf der anderen Seite, glanzvoll wie ein Zaubermärchen, die Million herauf. Es war der Gegensatz zu der behäbigen Villa, den eleganten Equipagen der Reichen, dem glänzenden Leben, den üppigen Restaurants, an denen vorbei der Arbeiter in seine Fabrik, in seine Werkstatt, in sein ödes Stadtviertel ging, der Abstand in der Lage, die den Haß in den Menschen erzeugt . . . In der Eigenart des neuen Lebens, das der von allen früheren Beziehungen losgerissene, heimat-, besitz- und zusammenhanglose proletarische Haufe in der Großstadt beginnen mußte, lagen ebensoviel Erklärungsgründe für den positiven Aufbau der proletarischen Gedankenwelt. Die sozialistischen Ideale gemeinsamen Lebens und Wirtschaftens mußten mit Notwendigkeit aus den Industrieorten und Arbeitervierteln der Großstädte hervorwachsen. In den Mietskasernen, in den gewaltigen Fabriken, in großen Versammlungen und Vergnügungsorten fand sich der einzelne, von Gott und der Welt verlassene Proletarier mit seinen Leidensgefährten wieder zusammen als Glied in einem riesigen neuen Organismus. Hier waren neue Gemeinschaften in der Bildung begriffen, und diese neuen Gemeinschaften trugen dank der modernen Technik stark kommunistisches Gepräge. Und die neuen Gemeinschaften entwickelten sich, wuchsen, festigten sich in dem Maße, in dem die Reize des persönlichen Daseins für den einzelnen schwanden: je öder die Dachkammer in der Vorstadt, desto anziehender die neuen Gemeinschaftsmittelpunkte, in denen sich der Vereinsamte gleichsam als Mensch erst wieder fand. Das Individuum verschwand, der Genosse entstand. Einheitliches Klassenbewußtsein bildete sich aus und die Gewöhnung an kommunistische Arbeit und kommunistischen Genuß."

Schon bei der vorigen Generation habe ich geschildert, wie Lassalle im Jahr 1863 in den Massen das Klassenbewußtsein geweckt hatte, wie Karl Marx im

Klassenkampf das wirksame Mittel erkannt hatte, an Stelle überlebter Wirtschaftsformen neue sozialistische Wirtschaftsformen zu setzen und das Privateigentum und die Privatproduktion im Kollektivismus aufgehen zu lassen. Gefährlich rasch durchdrang die Marxsche Lehre die Menge, ward, obschon sie zum Teil der unbefangenen Kritik der eigenen Parteigenossen nicht standhielt, der Ersatz religiöser Vorstellungen und schuf sich durch die sozialdemokratische Partei, in deren Programm die Marxsche Lehre überging, eine von Jahr zu Jahr mächtigere Vertretung.

Um der häufigen Verwechslung der Begriffe vorzubeugen, seien hier einige kurze Erklärungen angeführt.

Der Sozialismus ist eine Form der notwendigen Entwicklung der wirtschaftlichen Zustände. Er ist das natürliche Ergebnis des entfesselten Kapitalismus. Der Sozialismus hat das Ziel, aus der Willkür der Produktion und der Herrschaft des Kapitalismus wieder zu einer Zusammenfassung und zu einer höheren Ordnung der Produktion zu führen. So ist Sozialismus der allgemeinere Begriff; Sozialdemokratie bezeichnet dem Geist wie dem Umfang nach etwas viel Engeres.

Die Sozialdemokratie ist eine mehr oder minder vergängliche, zeitlich bedingte politische Partei, die 1869 gegründet worden ist und die bestimmte, zuletzt im Erfurter Programm 1891 festgelegte, von der Wissenschaft vielfach als utopistisch abgelehnte Ziele zu verwirklichen strebt. Die Sozialdemokratie ist dem geschilderten Sozialismus gegenüber beinahe etwas Rückständiges zu nennen, insofern sie eine Verquickung des Sozialismus mit kleinbürgerlichen demokratischen Anschauungen aus der Mitte des Jahrhunderts ist. Sozialismus und Sozialdemokratie sind somit streng voneinander zu trennen. Nicht jeder Sozialist ist Sozialdemokrat, im Gegenteil liegt oft zwischen ihnen eine Welt; nicht jeder sozial Denkende ist Marxist, nicht jeder ist Demokrat oder Republikaner, nicht jeder Kommunist, und noch weniger ist jeder sozial Denkende mit den Mitteln einverstanden, die die Sozialdemokratie zur Erreichung ihrer Parteiziele für notwendig erachtet.

Der Kommunismus geht noch über den Sozialismus hinaus. Er will nicht nur die Arbeitsmittel (Werkzeuge, Maschinen, Fabriken, Grund und Boden, Kohlen, Erze) der Verfügung des Einzelnen entziehen, sondern auch die Arbeitserzeugnisse und den Arbeitsertrag des Einzelnen der Gesamtheit überantworten.

Der Anarchismus endlich ist das direkte Gegenteil des Kommunismus. Die Anarchistenpartei hat sich von der Sozialdemokratie getrennt. Der Anarchismus fordert schrankenlose Freiheit des Einzelwesens, er will die bestehende Rechtsordnung nicht bloß ändern, wie die Sozialdemokratie und der Kommunismus es wollen, sondern er will überhaupt jede Rechtsordnung beseitigen.

Die Jugend, die in den siebziger Jahren auf den Universitäten war und das Leben in seinen Höhen und Tiefen zu ergreifen trachtete, nahm die sozialen Gedanken begierig auf. Politisch genommen wurden die wenigsten Sozialdemokraten, aber zahlreich sind die Zeugnisse von dem Einfluß der Schriften von Karl Marx (Das Kapital) und Bebel (Die Frau). Der junge Schiller, der Dichter der Räuber, so liebte man zu sagen, wäre, wenn er heute lebte, Sozialdemokrat. Zugleich aber war man national. Da fiel in den Mai 1878 das Nobilingsche Attentat auf Kaiser Wilhelm den Ersten. „Es war wie ein flammendes Fanal, das alle erschütterte", schreibt Heinrich Hart in seinem Rückblick auf jene Zeit. Er war damals erst seit kurzem von Münster nach Berlin gekommen und hatte sich, wie viele seiner Altersgenossen, mit Begeisterung sozialdemokratischen Gedanken zugewendet. „Innerhalb der Sozialdemokratie war damals ein Idealismus lebendig, wie er sich später, als die Partei ins Ungemessene wuchs, kaum noch entfalten konnte . . . Wir wären nicht jung, nicht zukunftgläubig gewesen, wenn uns dieser Idealismus

nicht berauscht hätte." Um so erschütternder wirkte ein Ereignis wie Nobilings Attentat. Die Folge des wahnwitzigen Anschlags war das Gesetz gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie. Mit seiner Ausweisung von Sozialdemokraten, mit seinem Verbot von Druckschriften, mit all seinen Beschränkungen der persönlichen Freiheit war jedoch das Sozialistengesetz nicht imstande, das Wachstum der sozialdemokratischen Partei zu verhindern. Mit kurzen Fristen wurde es bis 1890 verlängert; dann ließ man es erlöschen.

Man kann sagen, daß der soziale Gedanke in Deutschland wie überall, wo er auftrat, ein vierfaches Schicksal gehabt hat: zuerst wurde er nicht verstanden — dann wurde er gehaßt — dann gefürchtet — und endlich in seiner tiefen Berechtigung so gut wie allgemein anerkannt. „Von der sozialen Frage wurden nicht bloß die Arbeitermassen, sondern auch das Bürgertum und die oberen Zehntausend, die Arbeitgeber jeder Art bewegt; man fühlte, daß es sich nicht um das Wohl und Wehe eines Teiles der Nation handle, sondern um den Bestand und die Fortbildung des ganzen gesellschaftlichen Systems." Auch diejenigen sind heut von dem sozialen Gedanken durchdrungen, die sich einst am heftigsten dagegen gewehrt haben. Deutschland unternahm selbständig den größten, von Staatswegen bisher gewagten Versuch, Sozialreform zu treiben und durch Gesetze und durch die Finanzmittel des Staates die Lage der Arbeiter zu verbessern. „Die bisher Schutzlosen im Staat sollen inne werden, daß der Staat sich ihrer erinnert, wenn es gilt, sie zu schützen und zu stützen, damit sie mit ihren schwachen Kräften auf der großen Straße des Lebens nicht übergerannt und niedergetreten werden." Die soziale Botschaft Kaiser Wilhelms des Ersten, der diese Stelle entnommen ist, ward im Jahr 1881 verkündet und wurde bald nachher durch ein System von Versicherungen teilweise verwirklicht. Es war eine der größten Taten des Jahrhunderts. 1883 wurde die allgemeine gesetzliche Krankenversicherung der Arbeiter eingeführt, 1884 die Unfallversicherung, 1885 die Alters- und Invaliditätsversicherung. Im Jahr 1905 waren von 60 Millionen Deutschen 12 Millionen gegen Krankheit, 14 Millionen gegen Invalidität, 19 Millionen gegen Unfall versichert. Da vielfach auch die Angehörigen einen Anspruch an die Versicherung haben, so kann man sagen, daß etwa die Hälfte des deutschen Volkes Anteil an den Vorteilen der sozialen Gesetzgebung hat. Es ist mehr als alles, was die Sozialdemokratie (die diese Gesetze bekämpfte) zu schaffen vermocht hat. Es ist das Ziel der deutschen Sozialreform Kaiser Wilhelms, nicht mit Gewaltmaßregeln der Aufwärtsbewegung des vierten Standes zu begegnen, sondern auch diesen Stand wie vorher den Bürgerstand in den gegliederten Bau der Gesellschaft einzuordnen und die Kräfte, die in ihm wirken, in den Dienst des Vaterlandes zu stellen.

*

Von der wirtschaftlichen und sozialen Bewegung mußte naturgemäß auch das Schaffen der Dichter entscheidend beeinflußt werden. Zunächst führte die soziale Bewegung ganz neue Menschenklassen und Stoffe in den Kreis der Literatur. Einst war die Bühne nur für die Könige und Fürsten vorbehalten gewesen; dann war in der Zeit vor der Revolution des 18. Jahrhunderts das bürgerliche Schauspiel aufgekommen. In der romantischen Zeit war die Poesie wieder in die höheren gesellschaftlichen Kreise oder in die Welt der Künstler, der von keiner gemeinen

Daseinsnot berührten Waldhornspieler, Klosterbrüder und Edeldamen emporgestiegen. Allmählich führte die Darstellung mit dem realistischeren Zug der Zeit (Gustav Freytags Soll und Haben) in das Haus des Großkaufmanns, des großen Unternehmers und des wohlhabenden Bürgers. In den achtziger Jahren wuchs die soziale Bewegung, und nun stieg die Literatur — zuerst in Max Kretzers Romanen — in neue Klassen hinab, in die Kreise des Kleinbürgers, des Fabrikarbeiters und des Tagelöhners. Doch wie ängstlich und zaghaft verhielt man sich zunächst in der Literatur, die die letzten Jahrzehnte nur im alten Ägypten, in Rom, in den Salons und Boudoirs heimisch gewesen war, gegen die realistische Darstellung des Lebens, der Arbeit, der Großstadt, des Volkes! 1879 mußte Max Kretzer aus Furcht vor Beschlagnahme, aus Scheu vor den Philistern die Nennung des wirklichen Schauplatzes in seinem Roman vermeiden; der Roman durfte nicht in Berlin spielen, sondern in einer „großen Stadt." Aber alle Scheu und Ängstlichkeit half nichts. Es war selbstverständlich, schreibt Alfred Klaar, daß das Volkstum, das sich seine Stellung errungen hatte, nicht nur sinnbildlich und in Episoden, sondern auch in überragenden Heldenrollen in den Vordergrund rücken und auf der Bühne nicht bloß ständisch vertreten, sondern selbst da sein wollte. So kamen um 1890 die Arbeiter- und Proletarierstücke auf; die Bluse, der Arbeitskittel, die Lumpen wurden bühnenfähig, mit den Leiden und Freuden des kleinen Mannes strebte der Romanschriftsteller sein Publikum zu erschüttern.

Nichts vielleicht fiel der Mehrzahl der älteren, noch von klassischen und romantischen Erinnerungen erfüllten Generation schwerer, als sich in die proletarische Welt zu versetzen und sich mit dem völligen Wechsel der bühnenfähigen Helden zu befreunden. Zwar hatten die großen Dichter früherer Generationen die Wichtigkeit volkstümlicher Gestalten für die Dichtung nie verkannt, aber jetzt erst wurden die Leute der schwieligen Hand zu Hauptpersonen einer ganzen Reihe von Dramen und Romanen. Zola ließ den Säufer Coupeau, die Waschfrau Germinie, Tolstoi den Knecht Nikita, Strindberg den Lakaien Fräulein Julias, Kretzer den Eisendreher, Hauptmann den Fuhrmann, Klara Viebig das Dienstmädchen, Hirschfeld die Köchin zu Heldinnen werden. Wohl mochte sich, wer Iphigenien und Leonoren auf der Bühne zu sehen gewöhnt war, von Grauen geschüttelt fühlen. Aber unaufhaltsam sehen wir auch die bildenden Künste sich wandeln, wenn die wirtschaftlichen Verhältnisse sich ändern: die Malerei wird vielfach Armeleutmalerei; mit Meunier suchen die Bildhauer das Volk bei der Arbeit, und Fritz von Uhde malt den Heiland der Armen. Die früheren Dichter hatten sich ja bisweilen auch mit sozialen Existenzen beschäftigt wie Jean Paul und W. Raabe, doch immer nur mit Individuen; die jüngeren Dichter aber stellten die Frage nach der gesellschaftlichen Ursache der Verkümmerung großer Schichten des Volkes, und so kamen sie zur sozialen Kritik und weiter zu sozialen Klagen und Anklagen. Das ganze Verhältnis der Klassen zueinander erschien den Dichtern nunmehr anders. Die Einzelpersönlichkeit, ihr Leid und Freud erschien den Dichtern nicht mehr so wichtig wie früher. Allerdings war hierbei auch viel bloßes soziales Getue, viel flittriger Aufputz, viel Mode und eitel Nachahmung. Die Motive waren alt und verbraucht, die Darstellung nur äußerlich auf moderne Gedanken zugeschnitten. In der Ausschließlichkeit, mit der sich anfangs ein Teil der Generation auf die Darstellung der

proletarischen Verhältnisse stürzte, lag die Gefahr einer neuen Engigkeit und Einseitigkeit. Es ist eine arge Täuschung zu glauben, daß die Armeleutkunst und die Behandlung der sozialen Frage die einzige Aufgabe der modernen Kunst sei. In die von sozialen Anschauungen durchklungene moderne Dichtung, z. B. in die Dramen G. Hauptmanns, fanden sich selbst die älteren sozialdemokratischen Führer nicht hinein. Wilhelm Liebknecht verurteilte Vor Sonnenaufgang auf das strengste. So halten Gewohnheit und Jugendeindrücke den Beschauer auf künstlerischem Gebiet noch fest, wenn er verstandesmäßig ihnen längst entronnen zu sein glaubt.

*

Die großen wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen hatten auch die Daseinsbedingungen und das Wesen der Presse, dieser wichtigsten Willensbeeinflusserin der Zeit, völlig umgebildet. Die Zeitung war einst ein Organismus und eine moralische Anstalt gewesen, sie war jetzt ein kapitalistisches Unternehmen geworden. Ein einzelner Mann konnte eine Zeitungsunternehmung überhaupt nicht mehr gründen; eine vereinzelte Persönlichkeit konnte einer Tageszeitung überhaupt nicht mehr ihren Stempel aufdrücken. Politische Parteien, Körperschaften und große Interessentengruppen mußten hinter den Zeitungen stehen, um sie lebendig zu erhalten. Die Ausdehnung des Stoffbereichs ward immer gewaltiger, die Durchbildung des Nachrichtendienstes, die Raschheit der Berichterstattung, die technische Herstellung immer vollkommener, aber auch immer kostspieliger. Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hatte der Verleger nur mit den Abonnementsgeldern gerechnet, sie hatten die Unkosten gedeckt und den Unternehmergewinn ergeben. Von 1820 bis 1830 hatte der Abonnementsertrag gerade noch die Herstellungskosten gedeckt, und die Inserate waren die Quelle des kleinen Unternehmergewinns gewesen. Am Ende des Jahrhunderts sind die Produktionskosten einer Zeitung so hoch, daß die Einnahme aus dem Abonnement noch nicht zwei Drittel der Herstellung deckt. Die Inserate bilden das Mark der Zeitung. Je mehr Anzeigen, desto mehr Gewinn. Zwei der größten Verlagshäuser, Rudolf Mosse und August Scherl, bauten ihre Unternehmungen derart aus, daß sich auf dem Zeitungsgebiete wiederholte, was auf industriellem Gebiete schon vorher durch die Aufsaugung des Kleingewerbes durch die Großindustrie eingetreten war: die Schaffung von Ringen, die den Zeitungsmarkt beherrschten. Die großen Verlagshäuser gaben eine Anzahl von Blättern und Zeitschriften heraus, die zusammen mehrere Millionen von Lesern hatten, Scherl z. B. den Berliner Lokalanzeiger, den Tag, die Woche, die weite Welt, die Gartenlaube. Außerdem errichteten die großen Verleger Anzeigenexpeditionen, die nach englischem und amerikanischem Muster das Anzeigenwesen organisierten und die Erteilung von Aufträgen vermittelten. Dadurch wurden sie Herren einer großen Zahl von Blättern, denen sie nach Belieben Aufträge zuweisen konnten, und die sie dadurch von sich abhängig machten. Die Monopolisierung der öffentlichen Meinung ging aber noch einen Schritt weiter. Die großen Telegraphenbureaus (Reuter in London, Wolff in Berlin) versorgten gleichzeitig 5000 bis 6000 Zeitungen mit Nachrichten. Fast nur das, was sie der Verbreitung für wert hielten, kam der Leserwelt zu Gesicht. Daneben gab es Korrespondenzbureaus politischer, wirtschaftlicher, sozialer und feuilletonistischer Art, die hunderten von Zeitungen gleichzeitig zugingen und die ebenfalls eine große Macht ausübten.

Angesichts dieser Tatsachen war es auch dem Einsichtslosesten unmöglich, die Macht der Presse zu verkennen. Der stillen oder lauten Einwirkung der Zeitungen kann sich niemand mehr entziehen. Daß die Willensbeeinflussung durch die Presse nicht immer segensreich wirkt, kann nicht bezweifelt werden; doch das starke Gefühl der Verantwortlichkeit, das die hervorragenden Vertreter der Presse erfüllte, dazu das Bewußtsein, im hellsten Licht der Öffentlichkeit zu stehen, und die Möglichkeit einer freien Kritik schränken Mißbräuche dieser gewaltigen Macht ganz wesentlich ein.

Die geschilderten Veränderungen mußten auf die geistige Arbeit des Journalisten selbst zurückwirken. Eine Mechanisierung der Arbeit, eine Zermalmung der Individualitäten führt der Großbetrieb überall mit sich. „Es waren vordem überwiegend Menschen mit künstlerischen Anlagen gewesen, die sich der Zeitung zugewendet hatten, nun war ihre Zeit wohl für immer um. Es hat sich herausgestellt, daß der journalistische Beruf sich mehr und mehr anderen Berufen annähert."

Die Zeitung, die vielgescholtene, grimmig gehaßte, viel umworbene, erfüllte jedoch neben vielen andern Kulturaufgaben auch die, die einzige universale Stätte zu sein, wo die unendlich viel gespaltene und zerteilte Kulturarbeit der Generation sich in einem einzigen, wenn auch vergänglichen Spiegelbild zu sammeln vermochte.

2. Philosophische, naturwissenschaftliche und religiöse Zeitströmungen

Im Zeitalter der Presse, des Sozialismus und der wirtschaftlichen Kämpfe konnte die P h i l o s o p h i e naturgemäß nur eine untergeordnete Rolle spielen. In den ersten Jahren hielt sich die junge Generation, oft ohne sich dessen klar bewußt zu werden, an den schon früher aufgetauchten, philosophisch aber ziemlich mageren P o s i t i v i s m u s. Er ist durchaus Wirklichkeitsphilosophie; er will bloß feststellen und verallgemeinern, abschätzen und fruchtbar machen, was die Einzelwissenschaften erarbeitet haben. Gegen Metaphysik (Wissenschaft vom Übersinnlichen) verhält sich der Positivist völlig ablehnend. Alle Erkenntnis beruht auf Erfahrungstatsachen. Sie allein gewähren Sicherheit und Gewißheit. Was über sie hinausgeht, was den sichern Pfad induktiver Forschung und Untersuchung verläßt, um einstweilige Annahmen und Meinungen im Anschluß an das bisher Erkannte auszubilden, ist für die herbe strenge Lehre des Positivismus bloße Begriffsdichtung: „So bemüht sich der Positivismus, eine Art eisernen Bestand von Gewißheiten wiederherzustellen und bildet daher eine Verständigungsbasis, von der aus sich neue philosophische Bewegungen wieder anbahnen lassen. Er ist die Ruhe vor dem Sturm und Kampf der Meinungen . . . Die Philosophie wird bei ihm zu einer Magd der Einzelwissenschaften . . . Gab es eine Zeit, da diese von der Philosophie abhingen, so wird es für den Positivismus zur einzigen Aufgabe der Philosophie, die einzelwissenschaftlichen Forschungen und Arbeiten zu unterstützen. Die Enthaltsamkeit, die diese Richtung predigt, ist freilich nur für genügsame oder gewitzigte Gemüter, d. h. für solche, die entweder keinen Anspruch auf eine Welt-

und Lebensanschauung in wissenschaftlicher Form erheben oder, durch das Schwanken und die Unsicherheit spekulativen Denkens belehrt, lieber darauf verzichten als trügerischen Lockungen zu folgen . . . Alle Spekulation ist eitel, ein müßig Spiel mit Bildern und Worten, im besten Falle unschädlich, aber für einen Vertreter der Wissenschaft in jedem Fall unziemlich." Diese Anschauung ist das philosophische Fundament des Naturalismus und des Pleinairismus mit seiner Überschätzung der sinnlichen Erscheinungen und seiner peinlich genauen Wiedergabe der Wirklichkeit.

Später kam zu dem Positivismus, von dem z. B. Zola beherrscht ist, der Evolutionismus hinzu, den der Engländer Herbert Spencer vertritt. Es ist die Lehre, daß Vererbung und Umgebung den Menschen formen, entwickeln und zu höherem umbilden. Diesen Standpunkt vertreten namentlich Holz und Schlaf. Man versteht den ungestümen Drang des Naturalismus nach Wahrheit erst dann, wenn man sich vergegenwärtigt, worauf er eigentlich philosophisch begründet ist: auf der selbstüberheblichen Anschauung nämlich, daß wir das Wesen der Welt, die Wirklichkeit, vermöge unserer Sinne und der darauf beruhenden Erfahrungswissenschaften restlos zu erfassen vermögen. Nur wer von dieser Zuversicht erfüllt ist, kann daran glauben, es sei möglich, die Wirklichkeit auch künstlerisch restlos wiederzugeben.

Dieser positivistischen Anschauung steht aber in derselben Generation eine metaphysische Anschauung gegenüber. Sie ist minder anmaßend. Wir können uns, sagen die Anhänger dieser Lehre, mit Hilfe der Sinneswahrnehmungen wohl ein Bild des Weltganzen machen, aber das eigentliche Wesen der Welt können wir nicht erkennen. Die Welt ringsum ist unsere Vorstellung. Die Wirklichkeit liegt nicht innerhalb, sondern jenseits unserer Sinnenwelt. Wer sich von dieser Anschauung leiten läßt, wird der exakten Nachbildung der Sinneswahrnehmungen geringeren Wert beilegen als der Naturalist. Er wird mehr auf das Metaphysische, das Stimmungshafte, ausgehen, auf die geheimnisvolle Kraft, die um die Sinneswahrnehmungen fließt und wird dieses Geheimnisvolle künstlerisch wiederzugeben suchen. In der Tat sind die meisten Dichter nach 1892 nicht mehr Positivisten, Naturalisten, sondern mehr oder minder Metaphysiker, Stimmungskünstler, Symbolisten (Dehmel, Stefan George, Hofmannsthal, Rilke, Ricarda Huch, Hesse u. a.); selbst Dichter, die anfangs strenge Naturalisten und Positivisten waren, wie Hauptmann und Liliencron, werden allmählich von der metaphysischen Art, die Dinge zu betrachten, erfaßt. Hierbei ist einer merkwürdigen Philosophie zu gedenken, die vielleicht die allercharakteristischste für die Generation ist und die in ein Denksystem brachte, was ein großer Bruchteil der Generation mehr oder weniger deutlich ahnte. Es ist die Philosophie des berühmten und lange Zeit verkannten Physikers und Erkenntnistheoretikers Ernst Mach in Wien, geboren 1838 (Populärwissenschaftliche Vorlesungen, Analyse der Empfindungen). Auch das Ich des Menschen, lehrt Mach, das anscheinend feste, unveränderliche, ist nur eine Illusion, ein Notbehelf, um die Vorstellungen zu ordnen. Es ist alles in ewiger Veränderung. Diese wird so groß, daß der Mensch sich gar nicht mehr vergegenwärtigen kann, sondern kaum mehr aus Briefen und Werken vorzustellen weiß, wie er vor zehn Jahren war. Was bleibt da, fragt Hermann Bahr, ein Anhänger dieser Lehre, vom Ich mehr als ein bloßer Name?

„Es kommt mir vor, wie man sagt: Das ist das vierte Bataillon. Vor zehn Jahren war es das vierte Bataillon, und heute ist es das vierte Bataillon und in zehn Jahren wird es auch noch das vierte Bataillon sein. Ja, aber der Major ist ein anderer als vor zehn Jahren, und so muß die Führung, muß der ganze Geist anders geworden sein, und kein Offizier ist geblieben und keine Charge und kein Mann. Es ist ein neues Wesen geworden, das nur noch den alten Namen hat, weil wir nicht wissen, wann wir den Namen wechseln sollen, indem ja die Veränderung nicht mit einem Ruck, so daß sie eklatant würde, sondern leise und unaufhörlich geschieht: heute kommt ein Offizier weg, im Herbste wechseln sich zehn Mann um, dann tritt der neue Major ein — wann sollten wir sagen: jetzt ist es neu? Darum ist es bequemer, wir bleiben schon ein für allemal beim vierten Bataillon; nur dürfen wir nicht leugnen, daß das eben doch nur eine Fiktion ist."

Die Welt ist in einem unablässigen Werden begriffen, und indem sie wird, vernichtet sie sich unablässig. Es gibt nichts als dieses Werden. Es ist Notbehelf, wenn wir vom Ich, von Körpern, von Erscheinung, von Empfindungen, von physikalischen und psychologischen Vorgängen reden. Eine Farbe, sagt Mach, ist ein physikalisches Objekt, sobald wir z. B. auf ihre Abhängigkeit von der beleuchtenden Lichtquelle (anderen Farben, Räumen) achten. Achten wir aber auf ihre Abhängigkeit von der Netzhaut, so ist sie ein psychologisches Objekt, eine Empfindung. Nicht der Stoff, sondern die Untersuchungsrichtung ist in beiden Gebieten verschieden. Die Welt ist eine ewige Flut, die hier zu stocken scheint, dort eiliger fließt, alles ist nur Bewegung von Farbe, Ton, Wärme, Druck, Raum, Zeit, die in uns als Stimmung, Gefühl und Willen erscheinen. Für die Kunst, für die Malerei namentlich, folgt daraus, daß der Künstler nicht mehr wie früher feste, immerdar dauernde, getrennte und begrenzte Körper darstellen kann, sondern durcheinander rinnende, verschwimmende, die in einem Augenblick entstehen und im nächsten wieder vergehen, daß er also Bilder schaffen muß, die erst im Auge des Beschauers zum Leben erwachen. Dies ist die Technik des malerischen Impressionismus, und ähnlich verhält es sich auch mit dem dichterischen Impressionismus. Die Welt ist nur Erscheinung, und die Illusion des fließenden, verrinnenden Lebens zu wecken, ist die erste Aufgabe des modernen Künstlers.

*

Nietzsche, an den man gewöhnlich zuerst denkt, wenn von den Philosophen dieses Zeitgeschlechts die Rede ist, war gar nicht so sehr Denker wie Künstler. Seine schimmernden Lehrsprüche sind philosophisch widerspruchsvoll, vieldeutig, schwankend, willkürlich, seine theoretischen Erkenntnisse oft halbwahr, auf die Spitze getrieben, meist schlecht oder gar nicht begründet und zusammenhanglos. Nietzsches Macht über die Gemüter der Jugend beruhte in erster Linie auf dem gewaltigen Eindruck, den er auf die Fantasie machte. Eine Art neuer Religion verkündete er, eine Zukunftslehre von berauschender Schönheit und Glut; Anregungen strömte er aus; seherhaft schaute er in die Zukunft; Möglichkeiten einer ungeahnten Lebensbejahung und Menschenerhöhung eröffnete er; der Schönheit und Kraft sang er berauschende Hymnen; ohne es zu wollen, zündete er der verbreitetsten Eigenschaft des Menschengeschlechtes, der Eitelkeit, wohlriechende und glänzende Opferfeuer an.

Seine Erfolge schrieben sich zum Teil auch von der völlig neuen Erfassung der philosophischen Aufgabe her. Nietzsche wollte kein zusammenhängendes System

mehr aufstellen, er wollte die Welt nicht mehr im ganzen erklären, er sah stets nur das einzelne; ihm war die Wahrheit an sich völlig gleichgültig; es sollte sich jeder seine eigene Wahrheit und Moral schaffen. Der Philosoph wurde bei Nietzsche zum Kulturkritiker, Moralhistoriker und Kulturpropheten.

*

Der Kulturkritiker. Nietzsche war der heftigste Gegner der stärksten und verbreitetsten Bestrebungen der Zeit: der sozialen. Der Sozialismus forderte für die Menschen als Anfangsstadium einer neuen Kultur volle Gleichheit der Rechte, Pflichten und wirtschaftlichen Bedingungen, um dann in der Gesellschaft der Zukunft den freien Kampf um geistige Güter entbrennen zu lassen; im sozialistischen Staat sollte niemand mehr herrschen oder gehorchen, es sollte weder Herrn noch Knechte, weder reich noch arm geben; das Leid in der Welt sollte durch Brüderlichkeit verschwinden, das soziale Glück aller war das höchste Ziel. Nietzsche indessen lehrte den starren Individualismus, den Sozialaristokratismus: er wollte auf Kosten der großen Masse, deren Sklaventum er nicht vermindern, sondern eher vermehren wollte, den „höheren" Menschen schaffen; die „Vornehmheit" des Geistes war die höchste Stufe seiner Sittlichkeit; Wert zwischen Himmel und Erde besitzt für Nietzsche nur die Persönlichkeit des hohen Menschen. Das Los des Mittelmäßigen und Kleinen kümmerte ihn nicht; das Volk war ihm nur der Umschweif der Natur, um zu sechs, sieben großen Männern zu kommen. Nietzsche, der Sozialaristokrat, haßte den auf der Vaterlandsliebe ruhenden heutigen Staat, noch mehr aber den zukünftigen Gleichheitsstaat des Sozialismus. In dem Wohl der Wenigsten, nicht in dem Wohl der Meisten sah er das Ziel der Menschheitsentwicklung. Nietzsche stellte sich als Kulturkritiker in Gegensatz zu allem, was zwischen 1870 und 1890 „zeitgemäß" war.

„Damals, als die deutschen Heere mit dem Rufe „Gott mit uns!" gesiegt hatten, erklärte er seine tiefe Abneigung gegen das Christentum. Damals, als die Deutschen an die höhere Würde und Berechtigung des Staates dem Individuum gegenüber glaubten, begeisterte er sich für das Individuum. Damals, als man es überall nachsprach, daß der wahre Sieger von Sadowa und Sedan der deutsche Schulmeister wäre und daß die germanische Kultur die französische besiegt hätte, behauptete er, daß es gar keine deutsche Kultur gäbe. Damals, als der deutsche Chauvinismus ins Kraut schoß, blieb er in seinem Innern gleichgültig gegen jede patriotische Überhebung. Damals, als der Friede von Frankfurt unterzeichnet wurde, drückte er den Gedanken aus, daß das Zeitalter der Nationalitäten zu Ende ginge, und daß ein Freigeist sich über die zufälligen Abneigungen erheben müsse, die die Völker trennen: es sei so kleinstädtisch, sich zu Ansichten zu verpflichten, die ein paar hundert Meilen weiter schon nicht mehr verpflichten."

Lockender hat der alte deutsche Kosmopolitismus, die deutsche Weltbürgerei, niemals seine Lieder gesungen. Die Jugend kam sich selbst sehr bedeutend vor, als durch Nietzsches Philosophie in den glänzendsten Wendungen Sozialismus und Patriotismus zugleich überwunden und als aus der wimmelnden Menge der Sklaven eine Adelsklasse höherer Menschen emporgehoben wurde.

Der Moralhistoriker. Jede Zeit, lehrt Nietzsche, hat ihre Tafeln der Werte, d. h. sie bevorzugt einzelne Gesinnungen, Tugenden, Eigenschaften. Die Moral, die wir heute besitzen, ist nichts Bleibendes, nichts Ewiges. Sie ist geworden und sie wird vergehen. Urtrieb im Menschen ist der Wille zur Macht. Hier ist

der Ursprung der Genealogie der Moral. Wir begreifen das Entzücken der Erkenntnissuchenden und die berauschende Wirkung dieser Lehre auf die Jugend. Menschen mit ungebrochener Machtbegierde und Willenskraft, heißt es bei Nietzsche, warfen sich auf schwächere, friedlichere, gesittetere Rassen und zwangen sie, ihnen zu dienen. Diese Stärkeren, die „ganzeren" Menschen, die „blonden Bestien" hatten für sich und ihresgleichen eine eigene Moral. Gut war, was diese Herrenmenschen selber taten, das Starke, Kühne, Harte. Schlecht war nach der Herrenmoral das, was die Sklaven taten. Die Unterdrückten, Schwachen, Leidenden haßten das, was den Herrenmenschen gut dünkte. Böse war den Schwachen das Starke, Egoistische, Herrische, das ihnen Schaden brachte; gut aber hieß ihnen das Mitleid, die Demut, der Fleiß, die Geduld, die Nächstenliebe, das Gottvertrauen, weil es ihnen ihre Lage erleichterte und erträglicher machte. Diese Sklavenmoral ist am stärksten im Christentum ausgeprägt. Sklavenmoral herrscht heute, und deshalb, sagt Nietzsche, ist die heutige Kultur so verfallen. Nur diese Sklavenmoral, nicht jede Moral, will Nietzsche beseitigen. Er bringt eine neue Moral (oder will sie wenigstens bringen), die Moral der „heroischen Menschenklasse." Und so wird aus dem Moralkritiker der Kulturprophet.

Der Kulturprophet. Aus einem Verfall, wie es der heutige ist, rettet nur eine Umwertung aller Werte. Im Urgesetz der Dinge liegt eine Erhöhung der Gattung Mensch, eine unaufhörliche Veredlung der menschlichen Rasse. Wie aus den niederen Tieren die höheren Tierarten hervorgegangen sind, so soll auch aus dem heutigen Menschengeschlecht, das noch nicht den Abschluß der Entwicklung bedeutet, etwas Höheres, der Übermensch hervorgehen. Der Übermensch ist für Nietzsche ein Sinnbild alles dessen, was das Leben fördert. So ging Nietzsche von der naturwissenschaftlichen Entwicklungslehre aus, die seit Darwin das gesamte Gebiet der Naturwissenschaften und Philosophie durchdrungen hat. Es werden sich in Zukunft, lehrt Nietzsche, streng voneinander gegliederte Kasten entwickeln. Die unterste ist die, die in alter Dienstbarkeit beharrt und für immer darin beharren muß, damit sich auf ihre Kosten etwas Großes entwickle. Für die „Fabrikware der Menschheit" ist die christlich-jüdische Sklavenmoral gerade gut genug. Die nächsthöhere Kaste ist die der Befehlenden, der Krieger, der Richter und Schirmer der neuen Tafeln der Werte. Diese Befehlenden fühlen sich als etwas Vornehmes, aber zugleich fühlen sie auch, daß ihnen noch viel vom Wesen des vererbten Verfalls (Decadence) anhaftet. Darum sind sie hart gegen alles Leidende, hart auch gegen sich selbst. Kein Mitleid — keine Schonung — aber auch keine Zuchtlosigkeit, denn diese bringt die Menschheit als Ganzes nur herunter. Aus der Kaste der Befehlenden steigen drittens die Herrenmenschen, die „Übermenschen" auf. Der „Mensch" ist etwas, das überwunden werden muß. „Ihr habt den Weg vom Wurm zum Menschen gemacht, deshalb müßt auch Ihr jetzt etwas über Euch hinausschaffen, etwas, das so groß ist, daß ihm der Mensch ein Gelächter und eine schmerzliche Scham wird, wie dem Menschen der Affe." Die Übermenschen stehen hinter allem Geschehen und schaffen die neuen Tafeln der Werte, die die Handlungen der Menschen bestimmen sollen. Diese Übermenschen (in Jahrtausenden vier oder fünf) sind frei von der gewöhnlichen Moral. Sie, aber auch nur sie, stehen

„jenseits von Gut und Böse"; sie sind in ihrem grenzenlosen Heroismus bestimmt, die Aufgabe der Menschheit zu erfüllen. Heute, so ruft Nietzsche seinen Jüngern zu, heute kann niemand ein Übermensch sein, er kann nur teil an ihm haben.

Verbunden mit dem Grundbegriff des Übermenschen ist der andere Grundbegriff in Nietzsches Lehre: die ewige Wiederkehr des Gleichen. Nach dieser Lehre kehrt der Knoten der Ursachen wieder, in den der Mensch verschlungen ist, und damit kehrt auch der Mensch wieder, nicht zu einem neuen Leben oder besseren Leben oder ähnlichen Leben, er kehrt wieder zu diesem gleichen und selbigen Leben. „Ewig ist der Ring des Seins."

*

Gegen 1886 begann Nietzsche auf die jüngere Generation zu wirken, namentlich auf den Kreis um Hermann Conradi in Leipzig. Auf dem Umweg über die dänische Literatur (Georg Brandes) wurde Nietzsches Philosophie weiteren Kreisen auch in Deutschland zugänglich. Die Wirkung war ungeheuer. „Wie kein zweiter hat er auf die Jugend gewirkt, Glaubenslose zu neuer Verehrung, Verzweifelte zu neuen Hoffnungen erhoben und war ein Befreier denen, welche die Fähigkeit besaßen, sich selbst von der Last ererbter Anschauungen loszulösen, die in ihnen schlummernde Individualität zu erwecken." „Eine neu entdeckte Welt tat ihre Tore auf, und wenn man ihre erhabene fremde Großartigkeit vor der Hand auch nur mit dem Instinkt verstand . . . so fühlte man überall doch den Herrn und Sieger, der wie Prometheus das Feuerlicht einer neuen Weltanschauung vom Himmel geholt hatte." Ein großer Teil der Wirkung Nietzsches auf die literarische Jugend lag in der Gewalt der Sprache. So hatte vor ihm von den Philosophen vielleicht nur Schelling das Wort zu handhaben gewußt, doch war Nietzsches Sprache tönereicher, schärfer, durchdringender. Hier als Beispiel der eigentümlich berauschenden Sprache Nietzsches einige Aussprüche, die sich auf Frauen beziehen. Begierig nahm die Jugend gerade diese Zeugnisse der Weiberverachtung Nietzsches auf, führte diese Gedanken bis zum Übermaß aus, uneingedenk jener großen, herrlichen Stellen (namentlich in dem Kapitel aus Zarathustra: Von Kind und Ehe), in denen Nietzsche für die Verehrung der Frau begeisterte Worte findet:

> „Oberfläche ist des Weibes Gemüt, eine bewegliche stürmische Haut auf einem seichten Gewässer . . . Ein Spielzeug sei das Weib, rein und fein, dem Edelsteine gleich, bestrahlt von den Tugenden einer Welt, welche noch nicht da ist." „Du gehst zu Frauen? Vergiß die Peitsche nicht!" „Das Weib, ein kleiner Feuerherd zwischen viel Rauch und Lüge." „Das Weib ist ein Danaidenfaß. Man hält das Weib für tief — warum? weil man nie bei ihm auf den Grund kommt. Das Weib ist noch nicht einmal flach."

Mit einer Begeisterung ohnegleichen warf sich die Jugend dieser so bezwingend vorgetragenen Philosophie in die Arme. Zola, Ibsen, Dostojewski hatten im Verhältnis zu Nietzsche nur äußerlich gewirkt. Die Seele, das Gemüt, das Glaubensbedürfnis hatte keiner zu befriedigen vermocht. Jene ewige lodernde Sehnsucht edler Jünglingsherzen, im Feuer der Bewunderung für einen Großen der Menschheit unterzugehen, fand für das Geschlecht um 1890 ihr Ziel in Nietzsche. Alle Metaphysik abschwörend, heißt es bei Hans Landsberg (Die Rezeption Nietzsches), verwies er die Dichtung von neuem auf die idealen Kernfragen des Daseins, die ein platter Wirklichkeitssinn allmählich überwuchert hatte. Eine Lebens-

lust, eine dionysische Daseinsfreude, ein brennender Idealismus ergoß sich aus Nietzsches Schriften in die Jugend. Er war geradezu der Bezwinger des physischen Naturalismus. Er war die ragende Markscheide in der Dichtung dieses Geschlechtes. Von Nietzsches Durchdringen an wird die Literatur anders. Nietzsche wird in der Philosophie künftiger Zeiten wohl kaum eine große Rolle spielen; aber in der Literatur und Kunst seiner Zeit wird seines Geistes Spur niemals vergehen, denn auch auf die bildende Kunst (Klinger, Ludwig von Hofmann) und auf die Musik (R. Strauß) waren Nietzsches Gedanken von befruchtender Wirkung.

Gegen Nietzsche kämpfte in jenem Irrtum, der in geistigen Revolutionszeiten so häufig ist, die ältere Generation fälschlich unter dem Zeichen des Idealisnus. Wilbrandt, Heyse, Spielhagen, Widmann stellten in Romanen und Dramen das Zerrbild des Übermenschen dar. Die Zeitschriften warnten vor den Gefahren dieser neuen Lehre. Wir sehen heute klarer; wir wissen, daß Nietzsches Lehre vom Übermenschen von seinen Feinden wie Freunden fast durchgängig mißverstanden wurde. Ein letztes höchstes Ideal aus fernsten Zukunftstagen des Menschengeschlechtes wurde von Nietzsches Nachbetern zum Eintagsgebrauch herabgezogen; ein niemals einzulösender Wechsel auf die Zukunft wurde zum Freibrief für die Genußsucht herabgewürdigt. Nur durch Askese geht für Nietzsche der Weg zu dem „Sinn der Erde", dem Übermenschen, den man sich kaum als Sterblichen, sondern als ein höheres Wesen vorstellen muß. Das lüsterne Sichausleben, das die Vielzuvielen (die gerade auch unter seinen Jüngern zu suchen sind), sich zurechtmachen, das krankhafte, zum Größenwahn gesteigerte Selbstbewußtsein, die Selbstentpflichtung, ist das gerade Gegenteil von dem, was Nietzsche von seinen Jüngern forderte. Nietzsche wollte hier wie anderwärts eigentlich keine neuen unfehlbaren „Wahrheiten" geben, sondern nur neue Wege zu einer Vervollkommnung zeigen. „Seine Lehre für eine Weisheit aller halten, hieße ihr Gewalt antun." Nietzsche ist der große Betrachter und Anreger, ein Wahrheitsucher, der notwendige Gegenfüßler des modernen Sozialismus. Ein umwälzender Denker im Sinne Kants, Hegels und selbst Schopenhauers ist er nicht. Die Bedeutung Nietzsches für die philosophische Erkenntnis wurde im ersten Ansturm weit überschätzt. Von Nietzsche dem Künstler soll später die Rede sein; von ihm als Philosophen gilt, was er selbst in anderem Zusammenhang von Schopenhauer gesagt hat: „Erst glauben wir einem Philosophen; dann sagen wir: mag er in der Art, wie er seine Sätze beweist, Unrecht haben, die Sätze sind wahr. Endlich aber: es ist gleichgültig, wie die Sätze lauten, die Natur des Mannes steht uns für hundert Systeme ein. Als Lehrender mag er hundermal Unrecht haben, aber sein Wesen selber ist im Recht . . . Es ist an einem Philosophen etwas, was nie an einer Philosophie sein kann: nämlich die Ursache zu vielen Philosophien, der große Mensch."

▪

Auch Nietzsches Philosophie, so viel von ihr gesprochen wurde und so sehr einzelne strebten, eine neue Religion auf sie zu gründen, hat doch niemals die Stellung einer herrschenden Philosophie gehabt. Vielleicht als der stärkste Gegensatz zu Nietzsches sprunghafter, schlecht begründeter, aber dichterisch kühn vorausgreifender Spekulation ist Wilhelm Wundts nüchterne Erfahrungsphilosophie anzusehen.

Nach dem Zusammenbruch des Hegelschen Systems hatte die Philosophie vom reinen Gedanken zum reinen Stoff geführt. Lotze und Fechner hatten neue Bahnen betreten. Sie hatten die moderne Erfahrungsphilosophie geschaffen. Der Mediziner Lotze wie der Physiker Fechner fußten auf naturwissenschaftlicher Bildung. Von da aus, von einer in naturwissenschaftlichem Geist betriebenen Psychologie, kam neues Leben auch in die Philosophie. In dieser nüchternen, langsam vom Einzelnen zum Allgemeinen aufsteigenden Erfahrungsphilosophie, nicht in der blendenden, nur ein Zwischenspiel bildenden Philosophie Nietzsches liegt die Gewähr der Weiterentwicklung der philosophischen Lehrbegriffe. Wilhelm Wundt, ursprünglich Mediziner, später Professor der Philosophie an der Leipziger Universität, baute namentlich die experimentelle Psychologie auf Grundlage von Fechners Arbeiten aus. Mit ihrem Tatsachensinn, ihrer exakten Beobachtung, ihren Experimenten, hat Wundts Psychologie das Schaffen der frühen naturalistischen Dichter von 1884 an nicht unwesentlich beeinflußt. Hauptwerke Wundts: Psychologie, Logik, Ethik, System der Philosophie, Völkerpsychologie.

Eine allgemein herrschende Weltanschauung besitzt die fünfte Generation nicht, und dies ist mit ein Hauptgrund für die Vergänglichkeit und Schwäche so vieler dichterischer Werke der Generation. Die Hauptlinien des Fortschritts für die Generation liegen nicht auf dem Boden der Philosophie, sondern auf dem der Naturforschung.

*

In dreifacher Hinsicht war durch die vorangegangene Naturforschung das Verhältnis des Menschen zur Umwelt gänzlich gewandelt worden. Die Menschen früherer Zeit hatten sich als die Herren der Natur, als Zweckgedanke der Schöpfung gefühlt; die moderne Forschung hatte die ganze Abhängigkeit des Menschen von der Natur bewiesen, der Mensch hieß nicht mehr im Sinn der Bibel die Krone der Schöpfung, man sah in ihm, wie Bölsche sagt, nur ein winziges Fragment im Ungeheuren, eine Welle im Strom. Dann war die Lehre von der Unfreiheit des Willens durch die Biologie und Soziologie weiter begründet worden. „Der Mensch tut freilich nur, was er will; aber er will nur, was er wollen muß." Die Unfreiheit des Menschen bestätigt sich in erster Linie bei erblich Belasteten, bei Charakterschwachen, bei krankhaften Naturen. Diese bilden denn auch Lieblingsfiguren der Literatur dieser Zeit. Endlich hatte die Generation, nicht zum wenigsten durch die vorangegangene Naturforschung, auch ein Kultus des Lebens und der Wirklichkeit ergriffen, wovon nicht bloß die eigentlichen Naturalisten, sondern auch die Heimatdichter Zeugnis ablegten.

Aus den Lebensbildern der einzelnen Dichter werden wir später sehen, wie die jungen Dichter der achtziger und neunziger Jahre Karl Marx (Das Kapital), Büchner (Kraft und Stoff), Darwin (Entstehung und Arten), Häckel (Welträtsel) und David Friedrich Strauß (Leben Jesu) lasen und daher ihre Oppositionslust in politischen, naturwissenschaftlichen und religiösen Fragen schöpften.

Das Weltbild allerdings, auf das diese Werke gegründet waren, hatte sich wesentlich verändert. Diejenigen Begriffe, die als die sichersten und festesten aller Naturwissenschaft galten, nämlich die Begriffe von Materie und Energie, waren ins Schwanken geraten. Mit beiden Begriffen schienen auch die Fundamentalgesetze

von der Konstanz und von der Unzerstörbarkeit der Materie erschüttert. Schon früher hatten Forscher die Elementarnatur der sechzig, siebzig oder neuerdings achtzig chemischen Grundstoffe bezweifelt. „Als Büchner sein Werk Kraft und Stoff schrieb, war für ihn der Begriff sowohl der Kraft als des Stoffes fest umgrenzt. Seit den durch das Radium verursachten Umwälzungen läßt sich aber eine scharfe Grenzlinie zwischen Kraft und Stoff, oder wie man heute sich ausdrückt, zwischen Energie und Materie, nicht mehr ziehen ... Das, als was die Materie dem naiven Menschen erscheint, ist sie jedenfalls nicht, und ebensowenig das, als was selbst die Naturforscher des 19. Jahrhunderts sie angesehen haben." Es kam, wenn man will, zu einer Thronentsetzung, gelinder gesagt, zu einer geringeren Einschätzung der Materie, die so lange als das Wirklichste alles Wirklichen gegolten hatte. Die Materie ist das Reale, hatte man früher gesagt; sie hat unter anderem auch die Eigenschaft der Bewegung. Jetzt kam die entgegengesetzte Meinung zur Geltung, daß uns die Materie gar nicht an und für sich, sondern nur durch die Kräfte bekannt sei, mit denen sie verbunden ist. Nach den Forschungen von Röntgen, Becquerel, Kelvin, Ramsay, Wilhelm Ostwald mußte man sogar auf die Grundauffassung von den Atomen, daß sie die letzten, kleinsten, unteilbaren Bestandteile der Materie seien, verzichten und für wahrscheinlich halten, daß eine weitere Zerlegung möglich sei. Man fand 1897 durch Untersuchungen, daß es negativ elektrisch geladene Teilchen gebe, die viel kleiner sind als die Atome und die mit außerordentlicher Geschwindigkeit von der Kathode einer Geißlerschen Röhre fortgeschleudert werden. Diese Teilchen nannte man Elektronen. „Die Größe eines Elektrons verhält sich zur Größe eines Bazillus, wie diejenige eines Bazillus zur gesamten Erdkugel." Nun erklärte man chemische und physikalische Wirkungen zwischen zwei Körpern nicht mehr wie früher durch mechanistische, sondern durch elektrische Vorgänge. „Unter denen, die die Elektrizität auf den Thron erheben wollten, gibt es zwei Parteien. Die gemäßigte läßt neben der Elektrizität die Welt der chemischen Elemente, d. h. die Materie in früherem Sinne bestehen. Daneben aber gibt es eine radikale Partei, die der Auffassung der chemischen Elemente den Krieg erklärt, die Elektrizität als eine Substanz, nicht als einen Zustand der Materie auffaßt, die Welt aus negativen und (bisher noch nicht entdeckten, aber notwendig anzunehmenden) positiven Elektronen aufbauen und die Atome der Elemente durch verschiedene Gruppierung der Elektronen herstellen will. Diese Theorie folgt dem neuen glänzenden Stern, den die Radiumforschung aufgehen ließ."

Auch den Aufbau der organischen Welt aus Zellen sieht man mit anderen Augen als früher an. „Über dem Bau des chemischen Moleküls", so lehrte man jetzt, „erhebt sich der Bau der lebenden Substanz als eine höhere Art von Organisation, erhebt sich der Bau der Zelle, und über diesem wieder erhebt sich der Bau der Pflanzen und Tiere, die noch kompliziertere, kunstvolle Vereinigungen von Millionen und Milliarden in der allerverschiedensten Weise zusammengeordneter und differenzierter Zellen darstellen." Und nach den Worten Oskar Hertwigs baute sich die moderne Naturwissenschaft nicht bloß von unten nach oben, sondern ebenso gut, vielleicht in noch höherem Grade, auch von oben nach unten auf, vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Zusammengesetzten zum Einfachen vordringend.

Auf dem Boden der organischen Naturwissenschaft wurde gleichzeitig ein neues Lehrgebiet erobert, das der Bakteriologie. Als Ursache der Fäulnis, Gärung und zahlreicher tierischer und pflanzlicher Krankheiten hatte man schon früher kleinste Lebewesen erkannt: einzellige Algen, Pilze, Bakterien. Pasteur und Robert Koch wiesen Mittel und Wege nach, durch Reinkultur und Übertragung die Ansteckungskrankheiten als Lebensäußerungen niedrigster Pilze kennen zu lernen. Die wissenschaftliche Fruchtbarkeit, die Sicherheit und Unaufhaltsamkeit der bakteriologischen Lehre war ohnegleichen in der bisherigen Geschichte der Naturwissenschaften. Die Erreger der gefürchtetsten Volkskrankheiten, Typhus, Diphtherie, Cholera, Malaria, Pest, wurden entdeckt. Die Heilserumlehre eröffnete eine Fernsicht auf die erfolgreiche Bekämpfung der Ansteckungskrankheiten.

Das ohnedies für den einzelnen unübersehbar gewordene Wissensgebiet der Naturforschung wurde fort und fort erweitert; das Interesse für Naturwissenschaften stieg; die vervollkommnete Organisation der wissenschaftlichen Arbeit beschleunigte die Entwicklung; eine einzige Mitteilung genügte, um die wissenschaftlichen Arbeitskräfte in allen Weltteilen in fieberhafte Tätigkeit zu versetzen. Es gab kein Gebiet, das nicht naturwissenschaftlichen Geist aufgenommen hätte. Die Dichtung, schien es, sollte ganz auf wissenschaftliche Grundlage gestellt werden; in der Tätigkeit des Romanschriftstellers wollte man vielfach nichts anderes sehen als eine besondere Tätigkeit des Naturforschers, der beobachtend, sammelnd und vergleichend vorgeht und aus zahlreichen kleinen Einzelbeobachtungen das Bild der Welt von neuem zusammensetzt. „Man vergleiche mit der seelischen Vivisektion bei Dostojewski, Tolstoi und Ibsen oder mit den überzeugenden Zustandsschilderungen des neueren sozialen Romans die matten Farben, die überlieferten Formen, den langweiligen Edelmut, die sinnlose und teuflische Bosheit, den öden Idealismus, die so viele Durchschnittsprodukte der Dichtung in dem ersten Teil des Jahrhunderts kennzeichneten, und man wird empfinden, daß wir durch die Aufnahme naturwissenschaftlichen Geistes dem Wirklichen näher gekommen sind."

Es ist wenigstens einiger naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und Anschauungen zu gedenken, die auf die Literatur dieser Generation von großem Einfluß waren, wenn sie auch oft genug zu sehr verallgemeinert und damit übertrieben wurden. Zu diesen zählte namentlich die Lehre von der Vererbung, die dem großen Gedankengebiet des Darwinismus angehörte und die erst jetzt in die Literatur tiefer eindrang. Gerhart Hauptmann, ein Schüler Häckels, stand in seinen ersten Dramen: Vor Sonnenaufgang und Friedensfest ganz auf dem Boden der Vererbungslehre. Es schien ihm wissenschaftlich begründet zu sein, daß Sohn und Tochter den Verfolgungswahn oder die Trunksucht des Vaters zu erben verpflichtet seien. Die jungen Dichter von 1890 ließen Ausnahmen von der Regel der Vererbung nicht zu. Sie gingen zwar logisch vor, aber viel zu logisch, um die wissenschaftlichen Erkenntnisse nicht zu übertreiben. Zu Übertreibungen forderte namentlich auch die Sexuelle Psychopathie von Krafft-Ebing auf, mit dem ganzen Gebiet von moral insanity, Neurosen und Neurasthenien, die in der Literatur häufig mit einer gewissen Koketterie behandelt wurden; ferner die Lehre von der Übertragung des Willens auf dem Wege der Suggestion, die natürlich die Dichter ganz besonders angehen mußte und die sogar den alternden Ibsen

in seiner letzten Schaffensperiode entscheidend beeinflußte (Rosmersholm, Baumeister Solneß), und endlich, in noch höherem Grade, Cesare Lombrosos ausschweifende Lehren vom Genie, von dessen Verwandtschaft mit dem Wahnsinn und vom geborenen Verbrecher, der außer seiner geistigen Minderwertigkeit auch körperliche Zeichen der Entartung an sich trägt. Die schlichte, selbstlos strenge, exakte psychologische Forschung Wundts fesselte tiefere und ernstere Gemüter.

Es ist eins der bemerkenswertesten Momente, daß in dieser Generation gegenüber der rastlosen Einzelforschung, das Bedürfnis einer Zusammenfassung hervortrat. Der Positivismus war gerade in der Naturwissenschaft nicht imstande, den Forschern Befriedigung zu gewähren. Ohne Annahme letzter Zweckbeziehungen vermochte die Naturforschung von 1900 nicht auszukommen. Die starre Lehre der einseitig mechanischen Weltanschauung Dubois-Reymonds wird nicht mehr aufrecht erhalten. „Es hatte eine Zeit gegeben, als man möglichst alles mechanisch erklären wollte, als es nicht für recht wissenschaftlich galt, überhaupt noch von Seele zu sprechen, und als man die nun einmal nicht abzuleugnende Tatsache des Bewußtseins als etwas nicht in das System passendes Unbequemes so viel als möglich unerwähnt ließ.“ Um 1900 dagegen wurde der Begriff der Beseelung so weit gezogen, wie es dreißig Jahre vorher für undenkbar gegolten hätte. Die moderne naturwissenschaftliche Anschauung vertritt in allem, was das Verhältnis zwischen Körper und Seele angeht, den Gedanken des Parallelismus. „Es ist nicht zu vergessen, daß der belebte Organismus wahrscheinlich zugleich auch beseelter Organismus ist.“ „Geistige Regungen und sinnlich wahrnehmbare Veränderungen der lebenden Substanz sind untrennbare Begleiterscheinungen, deren innere Beziehungen unerforschlich sind. Anders ausgedrückt: wir kennen den Geist nicht als etwas Absolutes, sondern nur als eine Lebenserscheinung der organischen Substanz. Der Wissenschaft aber verdanken wir es, daß der moderne Mensch sich aus den gegebenen Tatsachen ein Bild zu formen vermag, das an Ausdehnung in Raum und Zeit, an Mannigfaltigkeit des Inhalts und feinster Durchdringung der Einzelheiten auch von der kühnsten menschlichen Fantasie nicht überboten werden kann. Ein ewiges Werden und Vergehen, ein ewiges Hinsinken des Niedern und Unvollkommenen in gleichzeitigem Übergang zu dem lebensfähigern Höhern. Ein Bild unablässig fortschreitender Entwicklung, dem der natürlich empfindende Mensch mit tiefster Ergriffenheit, Demut und Zuversicht gegenübersteht.“ Nachdem schon Fechner (Nanna 1848) auch die Pflanzenwelt als beseelt betrachtet hatte, ist neuerdings der Gedanke, daß auch die organisierte Materie in der Pflanzenwelt Empfindung, ja sogar Bewußtsein und Seele habe, wieder von manchen Physikern lebhaft aufgegriffen und verfolgt worden.

*

Man kann wohl behaupten, daß ein bewußtes Christentum bei den meisten Dichtern dieser Generation nicht zu finden war. Die Gleichgültigkeit gegen die Kirche hatte immer weitere Kreise ergriffen. Die Leute begannen sich geniert zu fühlen, wenn etwas Religiöses in Frage kam. Was von dem positiven Christentum eigentlich noch übrig war, das hatte schon 1872 das Buch von Strauß: Der alte und der neue Glaube mit erschreckender Deutlichkeit gezeigt. Strauß hatte folgendermaßen Frage und Antwort einander gegenübergestellt: „Sind wir noch Christen? Nein, denn alles spezifisch Christliche verneinen wir. Haben wir noch

Religion? Nein und ja, denn wir erkennen nur noch eine Beziehung zur Welt, nicht mehr zu Gott an. Wie verstehen wir das Leben? Wir glauben an Darwin und den Bathybius (den Urschleim, der den Grund des Meeres bedeckt und den Häckel als einfachstes Lebewesen gedeutet hatte). Wie ordnen wir unser Leben? Es wird von Goethe, Schiller, Mozart und Beethoven geordnet." Die Abneigung oder die direkte Feindschaft gegen das Christentum war gewiß zum Teil in der Unwissenheit begründet, die in vielen Köpfen über das wahre Wesen des Christentums bestand; einen Teil der Schuld aber trug die Kirche selbst. Max Kretzer schrieb in der Bergpredigt die treffenden Worte: „Der Sozialismus sucht das Glück von außen, und das Christentum sucht es von innen. Der Sozialismus verlangt vom andern, und das Christentum verlangt von sich selbst. Wenn beide sich auf halbem Wege entgegenkämen, dann würde ein Ausgleich vielleicht stattfinden können." Der bedeutungsvolle Moment in den achtziger Jahren, an dem die evangelische Kirche die soziale Bewegung zu der ihrigen hätte machen können, wurde verpaßt. Allzu lange und allzu sehr hatten die Diener der Kirche Ergebung in den Willen Gottes, allzu lange hatten sie weltabgewandte Tugend als christliches Lebensideal gepredigt:

„Die im Erwerbsleben stehende Männerwelt konnte bei einer derartig gerichteten Lehre unmöglich die Verbindung zwischen dem Christentum und ihrem Berufsleben finden. Im besten Falle ging beides beziehungslos nebeneinander her. Weichen Gemütern blieb das Christentum eine ästhetische Verklärung für Sonntags- und Feierabendstunden. Dem Erwerbsleben schien das Christentum eher feindlich als fördernd gegenüber zu stehen. Man glaubte, es verbiete, nach Mehrung der Lebensgüter, nach Ausdehnung der wirtschaftlichen Betriebe, nach Erhöhung der Lebenshaltung zu streben. So wurde das Christentum als eine kulturfeindliche, in das Leben der Neuzeit nicht mehr passende Erscheinung verworfen."

Dennoch kann man sagen, daß ein unbewußtes Christentum niemals vorher so stark in einer Generation gelegen hat wie in dieser. Die Anerkennung des Menschlichen im Menschen, die Notwendigkeit, dem Menschen zu einem menschenwürdigen Dasein zu verhelfen, die Achtung vor der fremden Individualität, die Gebote der christlichen Moral haben eine Geltung gewonnen, wie nie vorher. Es genügt, einen Blick auf die Kultur des 18. Jahrhunderts zu werfen, um diesen Fortschritt einzusehen. „Eine ungeheure, wunderbare Arbeit ist in der Stille geschehen. Ein goldenes Netz heiliger Liebe überzieht heute ganz Deutschland; jederlei Not und Versuchung sucht man abzuhelfen." Dazu kommt, daß, wie dies auch die Naturwissenschaften zeigen, die Generation von neuem eine Wendung zur Transzendenz nimmt, d. h. es drängt sich in die Gemüter die tiefe Sehnsucht, die Lebensanschauung und die Lebensführung in irgend einer Weise, die nicht gerade kirchlich zu sein braucht, religiös abzuschließen. Dogmen, konfessionelle Streitigkeiten, Kirchentum, Buchstabengläubigkeit, die einseitige Predigt der Geduld können allerdings nicht mehr auf Beachtung rechnen. Ihrer ganzen Natur nach fordert diese Generation, daß die Tugenden, die ihr vorleuchten sollen, von männlicher Beschaffenheit seien: Klarheit, Mut, Beharrlichkeit, Berufsfreudigkeit, kraftvolles Ausgestalten der eigenen Persönlichkeit. So faßte Albrecht Ritschl das moderne Christentum auf. Das Sehnen der Zeit, kann man sagen, ist religiös, deutsch und sozial. Es klingt an in der bildenden und in der dichtenden Kunst: in den religiösen Bildern von Ed. von Gebhardt, Gab. Max, Fritz von Uhde, Wil-

helm Steinhausen, Hans Thoma und Max Klinger — in den Weltanschauungsbüchern von Moritz von Egidy (Ernste Gedanken), Friedrich Naumann (Das soziale Programm der evangelischen Kirche), Wolfgang Kirchbach (Was lehrte Jesus?), Peter Rosegger (Mein Himmelreich, J. N. R. J.), Friedrich Lienhard (Wege nach Weimar u. a.), Julius Hart (Der neue Gott, Die neue Gemeinschaft, Die neue Welterkenntnis) — in den dramatischen und erzählenden Werken von Hauptmann (Hanneles Himmelfahrt), Wilhelm von Polenz (Pfarrer von Breitendorf), Kretzer (Gesicht Christi), sowie in zahlreichen lyrischen Dichtungen.

3. Parallelerscheinungen in der Kunst

Am Beispiel der bildenden Kunst ist der Wandel der Zeiten wohl am anschaulichsten nachzuweisen.

Nach den älteren Anschauungen (Schule Pilotys) sollte die bildende Kunst das Wahre, Gute und Schöne verherrlichen; sie sollte erheben, bessern, zum Teil sogar belehren. Als Aufgabe der Kunst galt die Darstellung des Ideals, d. h. desjenigen, das nicht ist, das aber sein sollte; man pflegte, ganz wie in der Dichtung, von ewigen Kunstgesetzen zu sprechen; man hatte sich von der Natur nicht abgewendet, aber man ging in einer künstlerischen Maske einher; das Entlegene, Erhabene, das Schönheitliche hieß in erster Linie das Künstlerische. Es fehlte der älteren Kunst vielfach das Naheliegende, Charakteristische, Selbstverständliche, Aufrichtige und Ursprüngliche. Sie hatte Vorliebe für Könige, Fürsten, Helden, Dichter, Räuber und schöne Frauen. Das Romantische, das, was sich über die Norm und die Alltäglichkeit erhebt, erschien schon an sich als ein Gegenstand, der einer künstlerischen Behandlung wert war. Und diese Behandlung ging nicht darauf aus, die Natur in ihrem ganzen Umfang, in ihrer Eigenart so darzustellen, wie sie dem Künstler vorkam, sondern sie erstrebte eine Beschönigung der Wirklichkeit. Die Idealisten in der Architektur, sagt Cornelius Gurlitt, waren der Meinung, daß in der ganzen Welt nur in Athen und dort höchstens hundert Jahre lang wahre ideale Kunst geschaffen worden sei; die Idealisten in der Natur erklärten, daß die Malerei nur ganz wenige Arten von Ausblick und Beleuchtung nachahmen dürfe, merkwürdigerweise nur die, welche früher schon gemalt worden waren. Die Kunst Pilotys und der gleichaltrigen Maler war gebunden an die Vorbilder der alten Meister, an das Gesetz der Symmetrie der Gruppen, an eine sorgfältige Abwägung von Licht und Schatten. Die älteren Maler malten in einer Technik, die nur im Atelierlicht möglich war; im Freien zu malen, erklärten die meisten für unmöglich. Den Eindruck des Lichtes pflegten sie auf ihren Bildern zu erzeugen, indem sie Hell und Dunkel in scharfem Gegensatz nebeneinander stellten.

Die moderne Richtung in der Malerei ist nur ein Teil jener Geistesbewegung, die auf allen Gebieten des sozialen, philosophischen und literarischen Lebens hervortritt. Die moderne Kunst wirft zunächst die Fesseln des Moralisierens, der philosophischen Betrachtung, der geschichtlichen Echtheit ab. „Das Wahre, Gute und Schöne war früher eine beliebte Zusammenstellung gewesen, womit Pathosredner im geeigneten Augenblick nie ihre Wirkung verfehlt hatten. Jetzt hält man das für eine Phrase; wer die echte, moderne Bildung

hatte, lächelt über die veraltete Redensart, und der Redner, der sie braucht, wirkt nur noch auf naive Gemüter. Und doch besteht sie noch in vollen Ehren — man drückt sich nur anders aus, man sagt, das Echte und Gediegene wirkt auch ethisch — schön aber ist, was wahr, echt und gediegen ist." Folgerecht findet die moderne Malerei ihr Reich nur in dieser Welt. Das Häßliche scheint ihr ebenso wert der künstlerischen Darstellung zu sein wie das Schönheitliche. Sie erkennt keine objektiven Gesetze der Schönheit mehr an. „Kunst ist, was große Künstler schaffen." Man kehrte aus der Vergangenheit in die Gegenwart, aus der Fremde in die Heimat zurück; man strebte statt nach äußerem Prunk nach Schlichtheit und Intimität. Die alten Meister wurden bewundert, aber nicht nachgeahmt, ihrer Technik ging man absichtlich aus dem Wege; die Wahrheit galt als das Grundwesen der Schönheit, ja sie stand höher als das bloß Schönheitliche. Wie auf allen Gebieten des geistigen und künstlerischen Lebens entfaltete sich der Individualismus auch in der modernen Malerei mit zwingender Macht. Die Kunst war nicht mehr aristokratisch, sondern sie wurde demokratisch; statt Fürsten und Helden stellte man Arbeiter in Holzschuhen und Blusen, auf Ackergäulen, mit großen Händen und Füßen dar. Die Beschäftigung der Naturwissenschaft mit dem unendlich Kleinen, die soziale Stimmung fand ihren Widerhall in der Malerei. Tatsachen festzustellen schien auch die Aufgabe der Kunst zu sein. Nicht um den Gegenstand handle es sich in erster Linie, sondern darum, den Gegenstand so deutlich, so anschaulich zu machen wie möglich. Durch genaueste Aneinanderreihung vieler scharfer Beobachtungen äußerer Erscheinungen oder seelischer Schwingungen strebte man der Wirklichkeit nahe zu kommen. Dies bedingte zugleich eine völlige Umwälzung in der Maltechnik, es entstand der Impressionismus, der die genaue Parallelerscheinung zu der naturalistischen Bewegung in der Literatur ist. Als die erste naturalistische Novelle Papa Hamlet von Holz und Schlaf erschien, beschrieb M. G. Conrad die neue Kunstbehandlung mit den Worten: „Die Technik der Darstellung ist in hohem Grade originell. Es sind fast lauter Farbenspritzer, jäh, grell, unvermittelt, die sich in der Fantasie des kunstgeübten Lehrers sofort zum brennendsten Lebensgemälde zusammensetzen: nur Bilder, keine Gedanken." Hier ist die Ähnlichkeit von Freilichtmalerei und Naturalismus auf das deutlichste empfunden. Auch mit der philosophischen Richtung der Zeit deckte sich der Pleinairismus. Schon früher sahen wir, daß die Lehre Machs die Rechtfertigung des Impressionismus ist. „Freilichtmalerei ist ins Malerische übersetzter Positivismus."

Aus der Fremde kamen die entscheidenden Einflüsse. Manet war als Bahnbrecher der neuen Technik schon 1873 aufgetreten. Es handelte sich um die Probleme der Beleuchtung im Freien und der Zerlegung der Farben durch das Licht. Der Impressionismus ist d i e Technik, bei der sich die einzelnen Farbenpunkte, aus denen das Bild zusammengesetzt ist, erst in einer Entfernung von etwa fünf bis zehn Schritt im Auge selbst zu einem erhöhten Lichtglanz verbinden. Manet hatte den Ehrgeiz, die Dinge so wiederzugeben, wie sie seinem malerisch feinfühligen Auge in einem Moment erschienen. Er wollte die Atmosphäre, das Zittern und Flimmern des Sonnenlichts auf die Leinwand bannen; er wollte alles, aber nur das berichten, was er während der Arbeit aufgenommen hatte. Im Jahr 1883

starb Manet, gerade als seine Bilder auf deutschen Ausstellungen auftauchten. Monet, Pissaro, Sisley, Rysselberghe setzten in Frankreich das Werk Manets fort. Zola hat in l'Oeuvre die Ziele der Freilichtmalerei, der Pleinairmalerei lebendig ausgesprochen:

„Der Tag kommt, da eine einzige selbständig gemalte Rübe einen Umsturz in der Kunst hervorrufen kann . . . Die schwarze Malerei riecht nach der Werkstatt, in die nie die Sonne hineinschien. Wir wollen die Sonne, das Licht, die freie Luft, eine klare kecke Malerei, die die Dinge darstellt, wie sie im Lichte stehen; wir wollen malen, was unsre Augen sehen und erfassen. Alles sehen und alles malen! . . . Im Leben, in der Natur wollen wir die letzte Schönheit finden, die unendliche, ewig sich wandelnde, und nicht den blöden Wahn aufkommen lassen, daß man die Natur verbessern könne; begreifen, daß selbst ihre sogenannten Fehler nichts sind als Merkmale ihrer Eigenart; verstehen, daß lebende Menschen von Fleisch und Blut zu schaffen das Vorrecht des Künstlers ist."

1887 begann auch bei uns die Bewegung gegen das Alte. Kritiker wie Hermann Helferich, Fiedler, Gurlitt, Schumann, Bierbaum kämpften für die Freilichtmalerei. Erst war München, dann Berlin Mittelpunkt der neuen Kunst. Liebermann und Uhde gingen als Bahnbrecher voran. 1895 kam es in München zur Sezession, später auch in andern Städten. „Die ältern Maler hielten die neuen für Burschen, die nichts rechtes gelernt hatten und die nun durch Unverschämtheit Aufsehen erregen wollten . . . Sie glaubten ganz ehrlich an eine Verschwörung gegen die Schönheit, angezettelt von unfähigen Künstlern und feilen Kunstschreibern. Der Gedankengang war dabei der, daß doch unmöglich das Häßliche schön sein könne . . . daß aber das Gebotene häßlich sei, darüber waren alle Untersuchungen von Übel, das sagte ihnen ihr malerisches Empfinden . . . Und doch, der Umschwung vollzog sich erstaunlich rasch . . . Schon mit Beginn der neunziger Jahre wurde es selbst auf den Berliner Kunstausstellungen auf den Bildern überall hell. Die Erkenntnis, daß mit dem durch alten Firnis und Nachdunkeln erzeugten Ton der Galeriebilder künstlerisch nicht weiter zu kommen sei, war die erste, die zum Durchbruch kam . . . Wer einen Blick hinter die Wände der Werkstätten tat, der konnte da manchen andern Ton vernehmen als den, von dem die Presse berichtete, die helle Verzweiflung derer, die mit der Zeit nicht fortkonnten, die wohl einsahen, daß der neuen Kunst die Zukunft gehörte." Die Kritiker der älteren Generation wie Pecht, Pietsch und Rosenberg kämpften von 1890 an vergeblich gegen den Realismus der Darstellung, gegen die Freilichtmalerei, gegen die Darstellung der Arbeiter und Bauern, gegen die moderne Auffassung Christi, gegen die rücksichtslose Entfesselung der Eigenart. Die Zeit ging über sie unerbittlich hinweg.

Leibl, Liebermann und Uhde waren die am meisten angefeindeten Künstler. L e i b l malte hauptsächlich Bauern mit höchster Genauigkeit und Peinlichkeit, mit einer gewissen starren Ruhe. Bei den literarischen Naturalisten werden wir seinesgleichen finden. „Die Sache war es, die ihn packte und festhielt; da war nichts nebensächlich, kein Fältchen im Gesicht ohne Wert; der Grundsatz war einfach der: was sich in der Natur befindet, muß auch ins Bild hinein. Max L i e b e r m a n n, dem der junge Hauptmann etwa bis zu den Webern gleicht, zeigt eine haarscharfe Erfassung der Wirklichkeit. Liebermann ist hart, fast beleidigend in seinem Realismus, herausfordernd in seiner Lust, das Gefällige zu vermeiden. Dabei besitzt er eine staunenswerte Technik in der Wiedergabe der Natur. Er hat eine Vorliebe

für die Darstellung von Leuten der unteren sozialen Schichten: Waisenkinder, Netzeflickerinnen, Gänserupferinnen, Spittelmänner. Eine gewisse Prosa war ihm jedoch eigen, und gebannt blieb er stets an das, was er in Wirklichkeit gesehen. Fritz von Uhde suchte in dem, was er darstellte, die Seele. Bei ihm kam zu der lichten, hellen Malerei die religiös menschliche Empfindung. Eduard von Gebhardt hatte den neuen Christustypus geschaffen, indem er die bloß formale Schönheit, den milden und zarten, auf die Dauer aber langweiligen Ausdruck des frömmelnden Idealchristus beseitigte und den seelischen Inhalt vertieft hatte. Bei ihm war Christus als ein Deutscher unter Menschen des ausgehenden deutschen Mittelalters erschienen. Neben Eduard von Gebhardt hat Fritz von Uhde die Schablonenhaftigkeit und Leerheit des religiösen Bildes beseitigt. Uhde will den Christus von heute geben (Die heilige Nacht, Die Bergpredigt, Lasset die Kindlein zu mir kommen, Das Tischgebet, Das Abendmahl). Darin zeigt er die Mühseligen und Beladenen, die Proletarier, denen der Heiland als einer der ihrigen naht, mit ergreifender Schlichtheit. Wilhelm von Polenz hat mit Uhde manch Wesensverwandtes. Von diesen und anderen Künstlern (Skarbina, Slevogt, Leistikow) ist auch in die Dichtkunst viel malerischer Geist gedrungen. Holz und Schlaf zeigen dies am deutlichsten. Man suchte die Nachtseiten des Lebens auf, wie Rembrandt es getan, um der eigentümlichen malerischen Farben willen. Die jungen Dramatiker belebten in ihren Regieangaben, gleich den Malern, die armselige Stube des Armenhauses in all ihrer Dürftigkeit mit ihren Farbensinfonien und „ließen den leise durch Spinnweben gebrochenen Sonnenstrahl zitternd das Haupt eines Greises umspielen."

Fast gleichzeitig gehen Maler und Dichter, als die Ergebnisse der neuen Kunstweise einigermaßen gesichert waren, von der peinlich genauen realistischen Nachbildung der Natur allmählich zu einer fantasievolleren Naturauffassung über, von der Darstellung der Außenwelt zur Darstellung der Innenwelt, vom objektiven zum subjektiven Impressionismus. Namentlich stark war der Einfluß Nietzsches mit seiner Verherrlichung des dionysischen Elements, des Tanzes, der Freude, der Farbe. Arnold Böcklin, geboren 1827, geht wie in der Literatur Th. Fontane durch drei Generationen mit unglaublicher Jugend- und Farbenfrische als ewig sich Erneuernder hindurch. Obschon er bereits in Florenz und Rom in seiner zweiten Schaffensperiode zu neuen, unerhörten, festlich glänzenden Werken vordrang (Das Gefilde der Seligen, Des Hirten Liebesklage, Im Spiel der Wellen, Die Toteninsel, Die Villa am Meer, Der Frühlingstag, Das Schweigen im Walde), gab er doch erst dieser Generation sein Eigenstes und Bestes. Böcklin schuf nicht unmittelbar vor der Natur, sondern aus der Fülle der in seinem Geist aufgesammelten Natureindrücke. Seine Bilder waren, wie Gurlitt es nennt, eine Art Gedicht und eine Art Gesicht; er malte aus seinen Naturerfahrungen heraus nicht die Gotteswelt, sondern die Welt Böcklins. In seinen Kraft und Leben strotzenden Bildern liegt eine überschäumende Lebenslust bei aller tiefen Sehnsucht nach griechischer Klarheit und Schönheit. Sein Humor zeigt die prachtvolle Gesundheit seiner Natur. Böcklin ähnelt als Lebenskünstler Goethe und hat es auch wie dieser zum vollen künstlerischen Ausleben seiner Persönlichkeit gebracht. Seine Kunst ist der stärkste Ausdruck jenes Kultus des Lebens, der die Zeit erfüllte und von

der ich schon früher sprach. Böcklin setzt der Graumalerei der Liebermannschule die sonnige Pracht der Farbe gegenüber, dem Alltag und seiner Wirklichkeit die Wunderwelt des Märchens und der Fantasie. Zu ihm gesellte sich der Meister des Gedankengehalts im modernen Kunstwerk: Max Klinger. Er war Radierer, Maler und Plastiker. In der unerbittlichen Wahrheitsliebe war er durch Flaubert und Zola beeinflußt. Die Radierungsfolgen (Ein Handschuh, Amor und Psyche, Ein Leben, Die Geschichte einer Liebe, Brahmsfantasie, Vom Tode), zeigen ihn auf dem Wege zur Darstellung nicht bloß eines Geschauten, sondern eines Erdachten. Seine religiösen Gemälde (Die Kreuzigung, Christus im Olymp), seine Plastiken (Beethoven, Das Drama, Diana) sind mit der Selbständigkeit und Mannigfaltigkeit ihrer Auffassung, dem Vorherrschen des reflektierenden Verstandes die bildnerischen Parallelwerke zu den dichterischen Werken Hauptmanns und Dehmels. Klimt endlich mahnt mit seinen erdentrückten Bildern an Lyriker wie Dauthendey und Mombert; Hans Thoma, die Worpsweder, die Dachauer, die Scholle, die Elbier an die Dichter der Heimatkunst. Von der Malerei drang zur Plastik und Baukunst und endlich zur Kunst im Handwerk der neue Stil, der Einfachheit, Kraft und Leichtigkeit mit höchster Zweckmäßigkeit verbinden will.

*

Nicht so reich wie an Talenten der bildenden Kunst ist die Generation an großen musikalischen Talenten. Komponisten von Ursprünglichkeit und bahnbrechenden Eigenschaften treten in dieser Generation nicht auf. Im allgemeinen war die Technik ungemein verfeinert, das Musikverständnis sehr verbreitet, aber die einseitige Musikpflege war auch vielfach zu einem Schaden für die übrige künstlerische Kultur geworden.

Die Musik jeder Zeit ist ein getreues Spiegelbild des seelischen Lebens. „Das unbefriedigte, aufgeregte und hastige Treiben im wirtschaftlichen Lebenskampf der Völker sowie des Einzelnen tönt uns auch aus der Musik um 1900 entgegen.“ Es offenbart sich in der Musik das Freiheitsgefühl und der Individualismus, der das Leben der Generation erfüllte, und der musikalisch auf Absonderlichkeiten verfiel, um nur möglichst aufregend, geistreich und kompliziert zu erscheinen. Das von innerer Unrast erfüllte, übersättigte Geschlecht sah in der Tonkunst oft nur ein Mittel zu nervöser Aufregung. In dem heftigen Drang sich auszuleben, warfen die Komponisten die festen Formen der alten Meister über Bord. „Die Abkehr von der geraden Linie, die Abwendung von den symmetrischen Formen sind in der Malerei wie in der Musik ebenso moderne Erscheinungen wie die vollständige Auflösung aller hergebrachten Formen in der Literatur.“ An Stelle des früheren Begriffs von Schönheit in der Musik trat das Streben nach Kolorit.

Der bekannteste und zugleich am meisten überschätzte Musiker dieser Generation ist Richard Strauß (geboren 1864). Genau zu derselben Zeit wie die jungen Maler und Dichter brach auch Strauß um 1885 mit der älteren Richtung. Er schrieb die Sinfonien: Tod und Verklärung, Also sprach Zarathustra (1895), Ein Heldenleben und die Opern Feuersnot, Salome, Elektra. Ganz wesentlich war er von literarischen Richtungen beeinflußt, namentlich von Nietzsche und Wilde, Hofmannsthal. Strauß setzt im allgemeinen die Richtung Wagner-Liszt fort. Er ist der größte Orchestervirtuos seiner Zeit, was den Klangreiz betrifft; alles, was er schuf, mußte aufs höchste kompliziert sein. Seine Musik ist aus-

gesucht raffiniert; aus Angst vor dem Trivialen, dem er nicht immer auswich, flüchtete er zur Entfaltung eines Riesenapparates und blendete vielfach mit Äußerlichkeiten. Neben Strauß ist Hugo Wolf zu nennen. Sein Hauptgebiet war das Kunstlied. Wolf erreichte eine vollendete Einheit von Ton und Wort; es lag in Wolfs Liedern etwas Impressionistisches, wie in den Gedichten Liliencrons oder in den Werken moderner Maler. Neben Mörike haben Goethe und Eichendorff den jungen Meister, der nach fieberhaft schnellem Schaffen ein frühes tragisches Ende fand, zum Komponieren angeregt, in der Harmonik fühlt man den Einfluß von Wagner; sonst ist Wolf von fremden Einflüssen unabhängig. Das Grundstreben der Zeit in musikalischer Beziehung ist eine allmähliche Loslösung von Richard Wagners Kunstrichtung, trotz aller äußeren hitzigen Bewunderung; man ward des Wagnerschen Theaterstils allmählich satt, und nur das Fehlen eines wirklich großen ebenbürtigen Künstlers war die Ursache, daß keine starke äußere Reaktion gegen die Wagnersche Kunstrichtung einsetzte.

*

In keinem Zeitalter vorher war mehr, besser und eifriger Theater gespielt worden als in dieser, aber in keiner Zeit hatte das Theaterspiel eigentlich weniger zu bedeuten als in dieser. Die wirtschaftlich und sozial aufgeregte Zeit war außerstande, sich das Maß geistiger Sammlung und innerer Ruhe zu retten, das zum wahren Kunstgenuß unumgänglich notwendig ist. Der Mensch dieses Zeitgeschlechtes suchte im Theater und im Konzertsaal Ablenkung und Zerstreuung. Daher erklärt sich das Anschwellen der theatralischen Vorstellungen wie die Vorliebe für die Schwänke, die keine geistige Anstrengung forderten, und für das Varieté und das Überbrettel.

Schon seit Einführung der Gewerbefreiheit im Jahr 1869, ganz besonders aber nach 1880, nahm die Zahl der Theater in Deutschland ungemein zu. Die Großstadt mit ihrer Sucht nach Sensationen rief eine rasche Entwicklung hervor. Der Kapitalismus prägte seine Formen auch den theatralischen Betrieben auf. Die Notwendigkeit einer großstädtischen Bühne, in jeder Spielzeit ein oder zwei Schlager zu finden, machte das Theaterleben wirtschaftlich unruhig. Berlin ward zur tonangebenden Theaterhauptstadt Deutschlands. Dorthin drängten sich die modernen Dramatiker, Regisseure, Dekorationsmaler, Darsteller. Dort fanden die wichtigsten Uraufführungen statt. Es entwickelte sich zum ersten Mal in Deutschland in der Reichshauptstadt ein Premierenpublikum, das aus Künstlern, Literaten, Kritikern, Schauspielern, namentlich aber aus reich gewordenen Börsenleuten aus Berlin W. mit ihren Frauen bestand und sich als oberster Gerichtshof für deutsche Bühnenkunst aufzuspielen liebte. „Es war wie eine Geisterschlacht", schrieb übertreibend ein Bewunderer dieser Berliner Premierenabende, „man zog hinein, gerüstet zum Kampf — entschlossen, gegen oder für eine neue Richtung einzutreten, und wenn es sich um einen Neuling handelte, so schwebte über der Versammlung die zitternde Vorahnung, wie die Entdeckung eines neuen, großen Dichters." Für das, was in einem literarischen Werk von bleibender Bedeutung ist, besagt freilich der größte Erfolg vor dem Premierenpublikum Berlins wenig oder nichts.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF

Die deutschen Bühnen

Die wichtigsten Theater Berlins. Das Königliche Schauspielhaus, unter der Generaldirektion des Grafen Hochberg, jetzt von Georg von Hülsen, seit 1891 unter künstlerischer Leitung von Max Grube, von 1906 bis 1908 von Ludwig Barnay, ist die den Mitteln nach am glänzendsten ausgestattete Bühne Berlins, ja Deutschlands. Große schauspielerische Talente wie Matkowsky, Vollmer, Pohl u. a. wirkten an ihr. Dennoch ist keine andre große Bühne Berlins für die moderne Literatur verhältnismäßig so bedeutungslos geblieben wie diese. Der Spielplan weist, wenn man von den Hohenzollerndramen Wildenbruchs (Die Quitzows 1888, Der neue Herr 1891) und gelegentlichen literarischen Anläufen (Hauptmanns Hannele 1893) absieht, Jahrzehnte lang fast nur nichtige, literarisch wertlose Neuheiten auf. Die Werke der Klassiker, deren Darstellung hier ganz schablonenhaft geworden war, werden neuerdings mit großer Prunkentfaltung, doch meist ohne inneres künstlerisches Leben aufgeführt.

Das Deutsche Theater entstand aus der Notwendigkeit heraus, eine schauspielerisch regsamere Privatbühne ersten Ranges neben die im Stillstand befindliche Hofbühne zu setzen. Anregungen von den Meiningern wirkten dabei mit. Das Deutsche Theater wurde 1883 nach Art des Théâtre français von fünf Sozietären gegründet (Adolf l'Arronge, August Förster, Siegwart Friedmann, Ludwig Barnay und Friedrich Haase). Eröffnet wurde es mit einer Vorstellung von Kabale und Liebe (Präsident: Barnay, Musikus Miller: Förster, Ferdinand: Kainz, Wurm: Friedmann, Hofmarschall von Kalb: Haase). Die Eröffnung des Deutschen Theaters ist einer der wichtigsten Marksteine in der Entwicklung des deutschen Theaterwesens der Gegenwart. Allmählich schieden die anderen Teilnehmer aus, und l'Arronge blieb als alleiniger Leiter übrig (1885 bis 1894). Er belebte das Drama Schillers, Goethes, Grillparzers und Shakespeares für Berlin von neuem, machte daneben aber dem Massengeschmack manche Zugeständnisse; im allgemeinen hielt l'Arronge einen mittleren Kurs zwischen klassischem und modernem Drama inne. Ihm folgte als Direktor Otto Brahm von 1894 bis 1904, mit dem das moderne und das naturalistische Drama seinen Einzug hielt. Es entwickelte sich im Deutschen Theater ein neuer naturalistischer Darstellungsstil, aber neuen dramatischen Talenten bahnte Brahm später nicht mehr den Weg, sondern hielt an Ibsen, Tolstoi und Hauptmann fest. Die Direktion Paul Lindau (1904 bis 1905) bedeutete nur ein kurzes und überflüssiges Zwischenspiel. Mit allerlei literarischen Ausgrabungen erwarb sich Lindau nur ein mäßiges Verdienst. Auf Lindau folgte 1905 der Schauspieler Max Reinhardt, der erst das Kabarett Schall und Rauch, dann das Kleine Theater und das Neue Theater geleitet hatte und der sich vor allem, zum Teil nach dem Vorbild der Engländer, als Regiekünstler (Sommernachtstraum, Kaufmann von Venedig, Kätchen von Heilbronn, Was Ihr wollt) Verdienste um die glänzende Ausstattung der modernen Szene erwarb. Dem Deutschen Theater gliederte Max Reinhardt im Jahr 1906 die nur für 300 Zuschauer berechneten Kammerspiele an. Von den zahlreichen Dramaturgen Max Reinhardts ist Felix Holländer zu nennen.

Das Berliner Theater, 1888 von Ludwig Barnay gegründet und mit einer Aufführung des Schiller-Laubeschen Demetrius eröffnet, entstand in der Absicht, dem rasch in Aufnahme kommenden Deutschen Theater ein Konkurrenzunternehmen an die Seite zu stellen und dem mittleren Bürgerstand in Berlin ein kaltnüchternes, aber wohlanständiges und auf handfeste Wirkungen ausgehendes Schauspielhaus zu erschließen, wo nur das gespielt wurde, was entweder als „klassisch" an sich bereits die Ehrfurcht der Bildungsphilister heischte oder das große A der Banalität mit unfehlbarer Sicherheit traf. Die große und eigenartige Regiekunst des Herzogs von Meiningen veräußerlichte Barnay, ein Schüler des Herzogs, in bunten und poesielosen Klassikeraufführungen, die gleichwohl vielen Beifall fanden. Barnay trat 1893 von der Leitung zurück; Blumenthals und Praschs Direktion war nur eine kurze Episode; Paul Lindau übernahm von 1900 bis 1902 die Leitung; es folgte wiederum ein Zwischenreich; von 1905 bis 1907 stand der Schauspieler Ferdinand Bonn, ein Epigone Barnays, nur minder erfolgreich, an der Spitze des Berliner Theaters. Ihm folgten Karl Meinhard und Rudolf Bernauer.

Das Lessingtheater, 1888 von Oskar Blumenthal gegründet (mit der Losung: „Kunst und Natur sei Eines nur"; Eröffnungsvorstellung: Nathan der Weise), pflegte unter Blumenthal hauptsächlich das französische Sittenstück (Fall Clemenceau), das Lustspiel und den

Blumenthal-Kadelburgschen Schwank. Das Lessingtheater ist das Theater der reichgewordenen Handels- und Industriekreise von Berlin W. Seit Sudermann mit der Ehre 1889 hier seinen ersten und großen Triumph errungen hatte, war er lange Zeit der gefeierte Hausdichter des Lessingtheaters. Im Jahr 1897 ging die Direktion in die Hände von Sudermanns Freund Otto Neumann-Hofer über, der im Großen und Ganzen nur einen Zickzackkurs verfolgte. 1904 übernahm Otto Brahm, der aus dem Deutschen Theater schied, die Leitung des Lessingtheaters und führte diese im Geist des Naturalismus und der Dramatik Ibsens und Hauptmanns weiter, dabei namentlich auf meisterhaft abgestimmte Umweltregie und Ausarbeitung des Dialogs bedacht.

Die Freie Bühne, kein stehendes Theater, sondern eine Versuchsbühne, 1889 nach dem Vorbild des Théâtre libre in Paris von Harden, Wolff, Brahm, Schlenther, den Harts und anderen gegründet, wird uns an späterer Stelle eingehender beschäftigen. Die Freie Bühne war in den Jahren des Kampfes unsere interessanteste literarische Versuchsbühne (Eröffnungsvorstellung: Ibsens Gespenster). Ihre Aufführungen waren nur für Mitglieder zugänglich. Gespielt wurde meist im Lessingtheater. Sie bot nur in den Jahren 1889 und 1890 regelmäßig Vereinsvorstellungen, später wurden diese spärlicher. Nach 1901 hörten sie ganz auf. Trotz der kurzen Dauer ist die Freie Bühne die weitaus wichtigste Theaterunternehmung, die die Werke Ibsens, Tolstois und Hauptmanns aufführte und der neuen dramatischen Produktion des Auslands und einiger deutscher Autoren die erste zielbewußte Pflege angedeihen ließ. Die Freie Bühne ist die Keimzelle, aus der die neuere Schauspielkunst und Dramatik hervorgegangen ist.

Das Neue Theater wurde 1892 zuerst von Raphael Löwenfeld, dann von Siegmund Lautenburg und von 1898 bis 1902 von Nuscha Butze geleitet, einer vorher bei Barnay engagierten Darstellerin von hausfraulicher Wohlanständigkeit und Behäbigkeit. Der Leutnantsschwank, die Gartenlaubenromantik, das philiströse Familienstück, der skrupellose Pariser Schwank wechselten miteinander ab. Im Jahr 1903 übernahm Max Reinhardt auf einige Jahre das Neue Theater und leitete es erst mit dem Kleinen Theater, dann mit dem Deutschen Theater gemeinsam. 1906 trat Reinhardt die Direktion an Schmieden ab, der es auch heute noch leitet.

Das Kleine Theater, 1901 aus dem Künstlerkabarett Schall und Rauch hervorgegangen und von Max Reinhardt zu einer literarisch wie schauspielerisch ernsthaft zu nehmenden Bühne umgeschaffen, geht seit dem Jahr 1905 seinen literarisch nicht sonderlich eigenartigen Weg. Leiter 1908 Viktor Barnowsky. Das Lustspielhaus, 1904 gegründet (Leiter Martin Zickel), das Neue Schauspielhaus, 1906 von Alfred Halm gegründet, das das Drama großen Stils neben erfolgreichen dramatischen Tagesneuigkeiten pflegen will, und das Hebbeltheater, 1907 gegründet, das dem schärferen sozialen und modernen Drama dienen will, sind die letzten bedeutenderen Berliner Neugründungen auf theatralischem Gebiet. Die letztgenannten fünf Theater sind ebenfalls Geschäftstheater mit gelegentlichen literarischen Neigungen. Ohne die Berliner Presse wären die Berliner Theater oft nur von geringer Bedeutung.

Von Berliner Volksbühnen sind zu nennen: Die Freie Volksbühne, 1890 begründet, die Neue Freie Volksbühne 1891, das Schillertheater in Berlin O., 1894 von Raphael Löwenfeld mit den Räubern eröffnet, mit später selbständigen Schwesteranstalten in Berlin N und Charlottenburg.

Die Wiener Theater. Das älteste und vornehmste deutsche Schauspielhaus, das Wiener Hofburgtheater, 1776 gegründet, blickt auf eine ruhmreiche Geschichte zurück. Den Grund zur überragenden Stellung des Burgtheaters hatte Josef Schreyvogel (Deckname Thomas oder Karl August West) gelegt, der den Spielplan und das festgefügte Zusammenspiel schuf (1814 bis 1832). Ihm war als Leiter des Burgtheaters der leichtsinnige, aber vom Glück begünstigte Johann Ludwig von Deinhardstein (1832 bis 1841) gefolgt; nach diesem kam der als theatralischer Verwaltungsbeamter tüchtige Franz von Holbein (1841 bis 1849). Seine Höhe erreichte das Burgtheater unter der Direktion von Heinrich Laube (1849 bis 1867), der ein Reformator und Organisator ersten Ranges, ein ruhmvoller Theatergeneral, das Burgtheater zum unbestrittenen Rang der ersten deutschen Bühne emporhob. Sein schwächlicher und erfolgloser Nachfolger war Baron von Münch (Friedrich Halm), der nach frühzeitiger Nieder-

legung seiner Direktion (1870) bekennen mußte, daß Laube das Rechte gewollt und erstrebt hatte. Einen erfahrenen Theatermann als Leiter erhielt das Burgtheater in der Person von Franz Dingelstedt (1871 bis 1881), der ein glänzender und prunkliebender Regisseur der Szene im äußeren Sinne war und mehr die theatralischen Festtage, als die alltägliche Kleinarbeit liebte. Nach ihm kam Adolf Wilbrandt (1881 bis 1887), ein literarisch feingebildeter Direktor, der keineswegs, wie man behauptet hat, das Burgtheater von seiner geistigen und schauspielerischen Höhe herabsinken ließ. Nur kurze Zeit konnte der dem praktischen Theaterleben entstammende August Förster seiner Amtsgeschäfte walten (1888 bis 1889), doch genügte diese Zeit zu manchem verheißungsvollen Anlauf. Nach ihm wurde der frühere Jurist Max Burkhard Direktor (1889 bis 1898), der das Verdienst hat, dem modernen Drama die Pforten des Burgtheaters erschlossen zu haben. Auf ihn folgt im Jahr 1898 der frühere Theaterkritiker der Vossischen Zeitung, Paul Schlenther, der frühere Vorkämpfer des Naturalismus und der Freien Bühne, der sich aber dem Geschmack des Publikums, den Vorurteilen des Hofes und den Forderungen der Kasse in wahrhaft selbstverleugnender Weise anzupassen vermochte.

Das Deutsche Volkstheater in Wien wurde 1889 mit Anzengrubers Fleck auf der Ehr' unter Emerich von Bukowics eröffnet. Es hatte die literarische Erbschaft des 1884 abgebrannten Wiener Stadttheaters übernommen; es ist ein modernes Theater, das die aktuellsten und zugkräftigsten Erscheinungen der deutschen und ausländischen dramatischen Literatur, und zwar mit Vorliebe der radikalen Richtung, aufführt. Das Raimundtheater, 1893 eröffnet, wurde gegründet, weil das Deutsche Volkstheater kein wirkliches Volkstheater geworden war. Sein erster Direktor war der Schriftsteller Müller-Guttenbrunn, sein zweiter der Theaterfachmann Ernst Gettke. Das Jubiläums-Stadttheater wurde 1898 von Müller-Guttenbrunn gegründet. Es war eine Schöpfung der in Wien herrschenden christlich-sozialen Partei. Es sollte weder jüdische Schauspieler anstellen noch Werke von jüdischen oder jüdischliberalen Dramatikern aufführen. Ältere volkstümliche Schauspielbühnen Wiens sind das Karltheater, das Theater an der Wien und das Theater in der Josefstadt.

Die übrigen Theater Deutschlands. Dresden. Das Königliche Schauspielhaus trat, nachdem es lange jedem Fortschritt abhold gewesen war, unter dem Generaldirektor Grafen Seebach 1894 als erste große Hofbühne in Deutschland der praktischen Förderung der modernen Literatur näher. Es widmete sich der Pflege der Werke Hebbels, Ibsens und Hauptmanns und strebte mit Erfolg seinen Spielplan von der theatralischen Vorherrschaft Berlins zu befreien. (Dramaturgen Meyer-Waldeck und Karl Zeiß.) Die moderne und liberale Richtung der Dresdner Hofbühne brach mit manchen alten Vorurteilen.

München. Das Königliche Hof- und Nationaltheater hat unter der Leitung von Possart und seiner Vorgänger für die Pflege der lebenden und werdenden Literatur jahrzehntelang fast nichts getan. Ein Geist der Gleichgültigkeit durchdrang allzulange den Spielplan. Das Münchner Hoftheater hätte in den Jahren der jungen Literaturbewegung, als sich München zu einem Sammelpunkt des literarischen Lebens entwickelte, eine führende Stellung mindestens für Süddeutschland erlangen können. Im Jahr 1891 machte man in München nach dem Vorgang Berlins den Versuch, eine Freie Bühne zu gründen, doch scheiterte das Unternehmen. 1895 rief Max Halbe mit Ruederer, Schaumburg u. a. ein Intimes Theater ins Leben, auf dem die Schriftsteller zum Teil selbst als Schauspieler auftraten. Auch ein akademisch-dramatischer Verein bildete sich, der manche Erfolge errang. 1896 wurde ein ständiges modernes Schauspielhaus in München begründet. Es nannte sich zuerst Deutsches Theater, seit 1897 Münchner Schauspielhaus unter den Direktionen Emil Meßthaler, Viktor Naumann, Emil Drach und Georg Stollberg. Das Münchner Schauspielhaus ist die eigentliche literarische Bühne Münchens. Das Gärtnerplatztheater, eine beliebte ältere Lokalbühne Münchens, wurde von der königlichen Intendanz losgelöst und steht mit dem Schauspielhaus unter der Leitung Stollbergs. 1901 wurde das Prinzregententheater errichtet, das für die Pflege des Dramas nicht in Betracht kommt. 1908 trat Eugen Kilian, früher in Karlsruhe, seine Stellung als Dramaturg im Hof- und Nationaltheater an. In demselben Jahr eröffnete das sogenannte Künstlertheater seine Pforten.

Stuttgart. Das Hoftheater datiert seinen neuen Aufschwung vom Jahr 1893, als Baron von Putlitz, der Sohn des Karlsruher Hoftheaterdirektors und dramatischen Schrift-

stellers, die Leitung übernahm und ähnlich wie der Dresdner Intendant zeigte, daß sich die deutschen Hoftheater vom Ausfall der Berliner Premieren unabhängig machen und von der alten Engigkeit und Ängstlichkeit des Hoftheaterspielplans befreien können, falls sie das Wertvolle der jungen Literatur zu rechter Zeit zu ergreifen vermögen. Der Vorgang dieser beiden Hofbühnen hat in Deutschland der Moderne ungemein genützt.

Hamburg hat drei Theater: das Stadttheater, das mit diesem verbundene Thaliatheater (beide unter der Direktion Bachur) und das Deutsche Schauspielhaus, das seit 1899 besteht und von Alfred von Berger geleitet wird. Das Stadttheater ist ohne eigentliche literarische Note; Freiherr von Berger hat durch zielbewußte Aufführung der Werke Hebbels und durch künstlerische Inszenierungen den Ruhm Hamburgs als Theaterstadt erneut. Leipzigs Theaterverhältnisse liegen auf dem Gebiet des Schauspiels schon seit Jahrzehnten im Argen. Max Stägemann herrschte von 1882 bis 1905 in beiden Stadttheatern, dem Neuen und dem Alten Theater, lange Zeit auch im Carolatheater. Öde Routine und Geschäftsmacherei hemmten jeden Fortschritt in literarischem Sinn. 1902 übernahm der Schauspieler Anton Hartmann das Carolatheater (nunmehr Leipziger Schauspielhaus genannt) und übernahm 1904 auch das Theater am Thomasring. Er brach damit das schädliche Theatermonopol, das bisher geherrscht hatte; aber die Jagd nach Neuheiten, das Überstürzen der Aufführungen und der Mangel an künstlerischer Direktive verschlimmerten die verfahrenen Schauspielzustände, da das Stadttheater unter der Direktion Volkner in das gleiche Getriebe hineingerissen wurde. Köln. Die beiden Stadttheater hatten unter Julius Hofmann eine gewisse mittlere Höhe behauptet, ohne im Guten oder im Schlechten sonderlich aufzufallen. Seit 1905 steht Max Martersteig, früher in Riga (Verfasser einer vortrefflichen Geschichte des deutschen Theaters im 19. Jahrhundert) an der Spitze der vereinigten Stadttheater, die seitdem eine Aufwärtsbewegung zeigen. Das Frankfurter Stadttheater zeigte unter Emil Claar keinen besonderen literarischen Ehrgeiz (seit 1907 Dramaturg Karl Heine). Die vereinigten Breslauer Theater (Stadt- und Lobetheater), seit 1892 unter der Leitung von Theodor Löwe, wurden wesentlich von den Erfolgen der großen Berliner Bühnen bestimmt. Die Prager Theater (das Deutsche Landestheater und das 1888 vom deutschen Theaterverein aus eigenen Mitteln errichtete Neue deutsche Theater) stehen seit 1885 unter gemeinsamer Leitung von Angelo Neumann. Der Gegensatz zu den Tschechen und der nationale Eifer heben in Prag das deutsche Schauspiel über eine Unterhaltungsstätte wesentlich hinaus. Die Hoftheater in Weimar (Generalintendant von Vignau, seit 1908 von Schirach, Oberregisseur Karl Weiser) und Karlsruhe (Generalintendanten von Putlitz Vater, Bürklin und Bassermann, Direktor Oswald Hancke, bis 1906 Dramaturg Eugen Kilian) sind den literarisch bedeutsamen Bühnen einzureihen. Das Stadttheater in Elberfeld bildete unter Hans Gregor eine auffallend regsame und kühne literarische Versuchsbühne, ebenso das Intime Theater in Nürnberg unter Direktion von Emil Meßthaler. In Düsseldorf bestehen das Stadttheater und das moderner gerichtete Düsseldorfer Schauspielhaus (1905 von Luise Dumont gegründet, Dramaturgen am Schauspielhaus: Dr. Eulenburg und Wilhelm Schmidt-Bonn.) Außerdem finden seit 1898 regelmäßig die Rheinischen Goethefestspiele in Düsseldorf statt, bei denen dramatische Meisterwerke der Weltliteratur in sorgfältig vorbereiteter Weise aufgeführt werden. Von den übrigen Theatern sind noch zu nennen das Hof- und Nationaltheater in Mannheim, das Karl Hagemann leitet (Verfasser von dramaturgischen Schriften über Regie und Schauspielkunst), das Hoftheater in Schwerin und das Hoftheater in Meiningen, wo nach dem Aufhören der großen Gastspielfahrten kleine Verhältnisse herrschen und man vom alten Ruhme zehrt, ferner die Hofbühnen in Wiesbaden, Kassel und Hannover, die in der Hauptsache von Berlin abhängig sind.

Die naturalistische Schauspielkunst strebt von den Überlieferungen hoher Vorbilder abzusehen und die Menschen der Gesellschaft, der Arbeitsstube, des Armeleuthauses psychologisch gleichsam durchsichtig zu machen und den Hauptnachdruck auf die Darstellung des Alltäglichen, des Hungrigen, des Nervösen, oft auch des Krankhaften und Entarteten zu legen. Die bedeutendsten schauspielerischen Talente sind Emanuel Reicher, Else Lehmann, Oskar Sauer, Irene Triesch, Gertrud

Eysoldt, Rudolf Rittner, Albert Bassermann als naturalistische, Josef Kainz, Agnes Sorma, Wiecke und Gregori als neuromantische Darsteller. Die durchschnittsmäßigen naturalistischen Schauspieler versagten auffallend, wenn sie sich an Rollen wagten, bei denen sie sich nicht selbst spielen konnten. Mit Recht konnte man sie Dilettanten ohne Lampenfieber nennen. Die naturalistische Darstellungsweise beherrschte das Berliner Deutsche Theater in seiner Periode unter der Direktion Brahm, wobei es das Wesen und den Ton des Alltagslebens besonders gut zu treffen wußte. Hauptmann und Ibsen waren die Hausdichter Brahms. Doch die Einschließung auf den Kreis des Alltags und die Beschränkung auf die genannten wenigen Dramatiker forderte von neuem eine Umwandlung und Weiterbildung heraus. Dieser diente das Deutsche Theater, wie schon erwähnt, unter Reinhardt, dessen Regie vor allem das Stimmungsvolle betonte. Mehr oder weniger spiegelten sich in allen anderen Theatern Deutschlands diese Wandlungen des Berliner Theaterlebens wider. Allgemeine Kultur und Kunst hängen ja auf das innigste zusammen. Schon aus diesem kurzen Überblick ist zu sehen, daß das Theater so wenig wie irgend eine andere Kunst ein selbständiges Leben für sich allein führt, sondern stets mit dem gesamten geistigen, politischen und wirtschaftlichen Leben der Nation zusammenhängt.

4. Einflüsse aus der Fremde

Allzu oft und allzu lange hat man den fremden Einflüssen, die unsere Literatur in dieser Zeit erfahren hat, entscheidende Bedeutung beigemessen. Die Wurzel der literarischen Bewegung von 1885 ist auf deutschem Boden zu suchen. Sie ist hervorgegangen aus dem Überdruß der Jugend am Alten; eine heilige Begeisterung für die große deutsche Kunst, die sie erschaffen wollten, hat die Herzen der Stürmer und Dränger erfüllt. Die fremden Poeten waren für uns in erster Linie Gedankenvermittler, in zweiter Linie künstlerische Vorbilder. Um jedoch den Zusammenhang unseres Schrifttums mit den geistigen Strömungen des europäischen Geisteslebens zu kennzeichnen und um die Hauptvertreter der ausländischen Literaturen vorzuführen, sei der wichtigsten fremden Dichter gedacht.

Es ist dabei zu unterscheiden zwischen den ausländischen Dichtern, die 1885 hervortreten (Zola, Ibsen, Dostojewski, Tolstoi) und denen, die nach 1890 wirken (Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck, Wilde, d'Annunzio, Whitman, Przybyszewski). Nach 1900 erlischt so gut wie jeder fremde Einfluß auf die Generation.

Zola

Nicht als erster hat Zola die Kunstlehre des naturalistischen Romans begründet, er hat vielmehr in Frankreich wichtige Vorläufer gehabt.

Der erste war Beyle (Stendhal), der eine tiefgründige Zergliederung der seelischen Vorgänge forderte. Nach ihm war Balzac gekommen. Bei Balzac finden wir die sorgfältigen analytischen Studien, die zuverlässige Darstellung des Zuständlichen, das Aufsuchen des Alltäglichen und scheinbar Unbedeutenden; bei ihm finden wir zuerst die Schilderung der Macht des Geldes, an der die Dichter bisher als an etwas Unpoetischem und Trivialem scheu vorübergegangen waren; bei Balzac finden wir auch eine Gruppierung der Romane zu großen Roman-

folgen. Vor allem bewies Balzac im Großen wie im Kleinsten ein unbedingtes Wahrheitsbedürfnis. Von seinen Romanen sind die wichtigsten: La Femme de trente ans 1831, Eugénie Grandet 1834 und Père Goriot. Die Genauigkeit in der Wiedergabe der äußeren Erscheinungswelt, die völlige persönliche Zurückhaltung des Erzählers hatte Flaubert 1857 in dem modernen Roman Madame Bovary (der Geschichte eines Dorfarztes und seiner einfältigen Frau) und 1882 in dem Roman aus der Geschichte des Aufstandes der karthagischen Söldner Salammbo bewiesen. In Zusammenhang und in theoretische Form brachte die bisher gefundenen Forderungen Hippolyte Taine. Taine lehrte, daß die literarischen Werke notwendige Produkte allgemeiner Ursachen seien: der Abstammung, der Umgebung und der Zeit (der Rasse und des Milieus). Taine verlangte, daß sich der „Roman expérimental" ausschließlich auf zuverlässige menschliche Dokumente aufbauen solle. Taines Hauptwerke sind: Geschichte der englischen Literatur 1864 und Ursprung des modernen Frankreichs 1875. Noch deutlicher sprachen die beiden Goncourts (Edmond und Jules) das Programm des Naturalismus 1865 aus: „Der Roman, der die große leidenschaftliche Form der literarischen Studie und der soziologischen Untersuchung annehmen soll, wird durch Analyse und exakte Erforschung der Tatsachen die moralische Geschichte der Zeitgenossen und nimmt die Arbeiten und Pflichten der Wissenschaft auf sich."

Zola war eigentlich nur der Ausbreiter dieser Kunstlehre. Er fußte auf dem, was seine Vorgänger in Theorie und Praxis geschaffen hatten: der Dichter soll nach Zola zuerst Beobachter sein; er hat wissenschaftlich zu verfahren, um den Menschen und seine Umgebung gründlich zu studieren. Zola faßte das Einzelwesen im Taineschen Sinne als ein Produkt von Rasse, Umgebung und Zeit auf, fügte aber, von Darwin angeregt, als viertes Moment den Einfluß der erblichen Belastung hinzu. Die genaue Wiedergabe der Wirklichkeit ist das höchste Ziel des Naturalismus. „Mag der Gegenstand auch armselig sein, er muß eine solche Wahrheit haben, daß das Werk ein Wunder an Exaktheit ist." Sorgfältige Notizen und Vorarbeiten, denen er ängstlich den Anstrich der Wissenschaftlichkeit zu geben versuchte, gingen der Niederschrift seiner Werke voran. Vor allem, was Wissenschaft hieß, hegte Zola eine fast abergläubige Ehrfurcht. Wenn er, oft einseitig und allzu sehr unter dem Gesichtspunkt der unmittelbaren Verwertung hin, einen Lebenskreis durchstudiert hatte, war er fest davon überzeugt, „die" Wahrheit zu besitzen, die er nun „wie frisches Brot" auszuteilen bestrebt war. Das Merkwürdige ist, daß dieser Schriftsteller, der der Lehre nach ein so exakter naturwissenschaftlicher Beobachter war und der vom Poeten forderte, daß er ein anteilloser Schilderer von Vorgängen und Personen sei, im Grunde seines Wesens doch ein Romantiker von reinstem Wasser war. Seine Einbildungskraft veränderte, vergrößerte und symbolisierte unausgesetzt die wirklichen Vorgänge und Dinge. Zola hatte nicht die Gabe, Einzelcharaktere scharf zu zeichnen; seine Stärke liegt durchaus in der Darstellung der Massen, wie sie bei einem Streik, einem Aufruhr und ähnlichen gewaltigen sozialen Ereignissen in Bewegung kommen. Die sechs wichtigsten kritischen Schriften Zolas sind: Mes haines 1866 und 1879, Le roman expérimental 1880, Les romanciers naturalistes, Le naturalisme au théâtre, Nos auteurs dramatiques und Documents littéraires (sämtlich 1881).

In einer großen Romanfolge von zwanzig Bänden, den Rougon-Macquart,

der Geschichte einer Familie unter dem zweiten Kaiserreich, hat Zola seine Kunstanschauungen zu verwirklichen gestrebt. Zu der Familie der Rougon-Macquart gehören etwa zwanzig Personen, die auf den ersten Anblick wesentlich voneinander verschieden erscheinen, die aber durch die Gesetze der Erblichkeit innerlich miteinander verkettet sind. Das Blut einer Wahnsinnigen in der Familie läßt im Leben fast aller ihrer Nachkommen einen Bruch entstehen. Die Familie besteht aus Vertretern der mannigfachsten Gesellschaftsschichten; wir sehen die einzelnen steigen und sinken; wir werden in die verschiedensten Lebenskreise geführt, doch überall sucht Zola den Faden zu zeigen, der notwendig von einem Menschen zum andern führt. Die wichtigsten Rougon-Macquart-Romane sind: La fortune des Rougon 1871 (Das bürgerliche Leben in der Provinz), La conquête de Plassans 1874 (Die geistliche Welt), l'Assommoir 1877 (Pariser Arbeiter), Nana 1880 (Pariser Lebewelt), Germinal 1884 (Das großartige Epos des Elends der Bergarbeiter), l'Oeuvre (Künstlerroman, dessen Lehre lautet: aus dem Pessimismus des Lebens gibt es nur eine Erlösung, die Arbeit), La Terre 1887 (Bauern), La Bête Humaine 1890 (Eisenbahnwesen), l'Argent 1891 (Börsenwelt), La Débâcle 1892 (Der Zusammenbruch). Bis zum Schluß der Rougon-Macquart-Romane war Zola schroff negativ. In den folgenden Werken (Trois villes) suchte er positiv zu werden. Da wendete man sich von ihm ab, schalt ihn langweilig, und nicht lange währte es, da galt der ehedem so hoch gepriesene Naturalismus Zolas als überwunden. Der Abfall von Huysmans, Maupassant und drei andern französischen Schriftstellern nach 1887 war der Beginn der symbolistischen Bewegung.

Ibsen

Die erste Aufführung eines Ibsenschen Stückes in Deutschland war die der Kronprätendenten 1876 durch die Meininger. 1878 begann Ibsen auf die junge Generation stärker zu wirken. Paul Schlenther schrieb im ersten Rausch der Begeisterung nach der Aufführung der Stützen der Gesellschaft die bezeichnenden Worte: „Anders als im Sinne Fausts riefen wir denen um Konsul Bernick zu: „Das ist eine Welt! Das heißt eine Welt!" So muß neunzig Jahre früher Schillers Kabale und Liebe auf die nicht mehr ganz unreife Jugend gewirkt haben. Bis dahin war uns Ibsen ein bloßer Name gewesen. Ich darf für viele meiner Altersgenossen das Bekenntnis ablegen, daß unter dem Einfluß dieser modernen Wirklichkeitsdichtung zur entscheidenden Lebenszeit in uns diejenige Geschmackslinie entstand, die fürs Leben entschieden hat. Im Zeitalter der genialsten Realpolitik herangebildet, trat uns hier die kräftigste Realpoesie entgegen. Es war eine Lust zu leben, solange Schiller und Goethe schufen; es war eine Lust zu leben, solange die Romantik blühte — nun war es wieder eine Lust zu leben, denn mit uns lebte ein Dichter, der den Inhalt unserer Zeit in eigene Hände nahm." Und hier eine andere Stimme, die die Anschauung der Jugend wiedergibt: „Ibsen steht zu Beginn des neueren Abschnittes unserer Dramatik am Anfang der Wirksamkeit nicht viel anders da als Shakespeare in der Zeit des Sturms und Drangs. Seinem Stammbaum nach mehr Deutscher als Norweger, und auch als Norweger zur großen germanischen Völkerfamilie gehörig, hat er uns Deutschen in einer Zeit der charakterlosesten Literaturversumpfung geholfen, deutscher zu werden, innerlicher in unserer Kunst,

redlicher in unserem Ernst." Und endlich eine dritte: „Für die jungen Männer der achtziger Jahre war Ibsen die Befreiung von jeder „Lüge", von jedem Joch, er war Weltanschauung und Tat zugleich. Ohne Zweifel hat ihn kaum einer damals ganz verstanden . . . Aber jeder fand etwas an ihm. Er war die „Wahrheit" für das heranwachsende Geschlecht. Er war die Lust zur Redlichkeit, zur Treue und zum Ernst."

Die entscheidenden Kämpfe um die Anerkennung Ibsens in Deutschland wurden in Berlin ausgefochten. Bei den Stützen der Gesellschaft, die 1878 gleichzeitig auf vier Berliner Bühnen gegeben wurden, handelte es sich nur um Vorpostengefechte. Die tiefe, aufwühlende Wirkung stellte sich erst 1880 ein, als Nora zum ersten Male gegeben wurde (zuerst in München, dann im übrigen Deutschland), und sie erreichte ihre größte Stärke, als sieben Jahre später rasch hintereinander von März bis Mai 1887 auf Berliner Bühnen vier Stücke Ibsens erschienen, in denen seine Eigenart so herb, so groß und so entschieden wie möglich auftritt: Die Gespenster (zuerst in Augsburg, dann in Meiningen, hierauf in Berlin), Die Wildente, Der Volksfeind und Rosmersholm. Im Jahr 1887 entbrannte der Kampf auf der ganzen Linie. Otto Brahm und Paul Schlenther bahnten Ibsen als Kritiker und Theaterdirektoren den Weg. Der Kampf erneuerte sich fast bei jedem Stück Ibsens, das zwischen 1889 und 1898 gegeben wurde. Als 1900 der dramatische Epilog Wenn wir Toten erwachen gespielt wurde, regte sich zwar auch noch Widerspruch, aber er war auf einen anderen Ton als früher gestimmt.

Im folgenden soll, zum Teil nach dem verdienstvollen Buch von Robert Franz Arnold in Wien: Das moderne Drama, das Durchdringen Ibsens gezeigt werden.

1872: Erste deutsche Übersetzung von Ibsenschen Dramen (Brand, Kronprätendenten, Bund der Jugend).
1876: Erstaufführung der Nordischen Heerfahrt (München, dann Wien) und der Kronprätendenten (Meiningen).
1878: Erstaufführung der Stützen der Gesellschaft (Berlin, dann Wien).
1880: Erstaufführung der Nora (München).
1882: Georg Brandes schreibt über Ibsen in den Modernen Geistern.
1883: Erste deutsche Einzelschrift über Ibsen (Passarge).
1886: Erstaufführung der Gespenster (Augsburg, dann München).
1887: Volksfeind (Berlin).
1888: Wildente (Berlin).
1889: Die Frau vom Meer (Weimar), Aufführung der Gespenster auf der Freien Bühne.
1891: Hedda Gabler (München).
1893: Baumeister Solneß (Berlin).
1895: Klein Eyolf (Berlin).
1896: Kaiser und Galiläer (Leipzig).
1897: John Gabriel Borkman (Frankfurt).
1898: Brand (Berlin).
1899: 387 Aufführungen.
1900: Wenn wir Toten erwachen (Stuttgart). 376 Aufführungen.
1901: 331 Aufführungen.
1902: Peer Gynt (Wien). 333 Aufführungen.
1903: 406 Aufführungen.
1904: 459 Aufführungen.
1905: 572 Aufführungen.
1906: 932 Aufführungen.

Henrik Ibsen, geboren 1828 in dem Küstenstädtchen Skien in Norwegen, gestorben 1906 in Christiania, zeigt in seinem Schaffen vier Entwicklungsstufen.

Jugendwerk: Catilina 1850.

1. Nordische Dramen: Die Helden auf Helgeland (bei uns Nordische Heerfahrt genannt) 1857, Die Kronprätendenten 1863, zwei Werke aus dem Heldenzeitalter Ibsens, als er aus den großen Überlieferungen des norwegischen Volkes heraus seine Dramen schuf.

2. Philosophische Dramen: Brand 1866, Peer Gynt 1867, Kaiser und Galiläer 1873. Brand ist der Vertreter des starren Individualismus, der an sich und andre die Forderung stellt: alles oder nichts. Peer Gynt ist das Zerrbild des Individualismus, der gewöhnliche, unproduktive, haltlose Durchschnittsmensch, der sich selber für groß hält. Kaiser und Galiläer, ursprünglich als Trilogie gedacht, ein gewaltiges Doppeldrama, aus zwei miteinander zusammenhängenden Teilen bestehend: Cäsars Abfall und Kaiser Julian, steht in seinem Gedankeninhalt zwischen Brand und Peer Gynt. Das Drama zeigt den geistigen Zusammenbruch Julians, der sich vom Christengott losreißt und an der Schwäche der eigenen Persönlichkeit scheitert.

3. Gesellschaftskritische Dramen: Stützen der Gesellschaft 1877, Ein Puppenheim 1879, Gespenster 1881, Ein Volksfeind 1882, Wildente 1884. Jetzt erst geht Ibsen auf einem näher liegenden engen Gebiet zu dem versteckten Großen über, um es hervorzuholen. In dieser Periode seines Schaffens interessierte Ibsen das Verhältnis des Einzelnen zur sozialen Umgebung. In den Werken dieser und der folgenden Gruppe wandte sich Ibsen der Prosa zu. Charakteristisch sind seine Worte, die man eine Zeitlang wie eine Art Offenbarung ansah: „Die Versform hat der Schauspielkunst außerordentlich viel Schaden zugefügt. Ich selbst habe während der letzten sieben bis acht Jahre kaum einen einzigen Vers geschrieben, sondern die ungleich schwerere Kunst betrieben, in einfacher, wahrer Sprache der Wirklichkeit zu dichten. Die versifizierte Form wird schwerlich eine nennenswerte Anwendung in dem Drama der nächsten Zukunft finden; denn die dichterischen Bestrebungen der Zukunft würden sich nicht damit vertragen können. Sie wird deshalb untergehen. Die Kunstformen sterben aus, ebenso wie die ungeheueren Tierformen der Urzeit ausstarben, als ihre Zeit zu Ende war." Später kam der Vers wieder zu Ehren. Vers und Prosa, so lernte man einsehen, sind in der Dichtung beide gleich notwendig und beide gleich berechtigt.

Stützen der Gesellschaft: Anklage gegen die Unwahrheit und Charakterlosigkeit unserer sozialen Verhältnisse. Konsul Bernick bekennt öffentlich ein Unrecht, das er vor Jahren begangen hat und ringt sich zur Wahrheit durch. „Der Geist der Wahrheit und der Geist der Freiheit, das sind die wahren Stützen der Gesellschaft."

Ein Puppenheim: Aufwerfen des Eheproblems. Nora verläßt den äußerlich korrekten Gatten, als sie erkennt, daß das Zusammenleben mit ihm eine Lüge geworden ist. „Aufrichtigkeit und Offenheit des Herzens sind die Haupterfordernisse der Ehe, ohne diese ist sie häßlich und unmoralisch. Erst wenn das Wesen, mit dem ich im engsten Bunde lebe, mir auch geistig ebenso nahe ist wie körperlich, dann erst ist meine Ehe sittlich" (Kierkegaard). Das Werk war bahnbrechend für die moderne Behandlung der Ehefrage.

Gespenster: Tragödie der Mutterliebe und der Mutterschuld. Das Stück zeigt die Folgen, die entstehen, wenn eine Frau und Mutter in der Ehelüge weiterlebt, bei Mann und Kind bleibt, also das tut, was nach der Meinung vieler Leute Nora hätte tun sollen. Das Stück erregte ungeheures Aufsehen im Norden, Ibsen wurde deshalb aufs bitterste angefeindet.

Ein Volksfeind: Tragödie des Wahrheitskämpfers, der erkennt, daß die kompakte Majorität gar nicht die Wahrheit will, sondern nur den eigenen Vorteil. „Der ist der stärkste Mann, der allein steht." „Eine normal gebaute Wahrheit lebt in der Regel siebzehn, achtzehn, höchstens zwanzig Jahre; selten länger."

Die Wildente: Kritik und Verneinung aller vorhergehenden Anschauungen, die im Publikum zu trivialen Wahrheiten herabgezogen worden waren: der unbedingten Wahrheit in der Ehe, der Selbstbestimmung des Weibes, der neuen Sittlichkeit, der Sehnsucht nach Sonne. Es ist ein Unrecht, sagt jetzt Ibsen, dem gewöhnlichen Menschen die Lebenslüge, durch die er existierte, zu nehmen; Recht auf das Ideal hat nur der Starke, der imstande ist, es durchzuführen und ihm nachzuleben, der Schwache hat das Recht nicht.

4. Individualistische Dramen: Rosmersholm 1886, Die Frau vom Meere 1888, Hedda Gabler 1890, Baumeister Solneß 1892, Klein Eyolf 1894, John Gabriel Borkman 1896, Wenn wir Toten erwachen 1899. Das soziale Moment, das in den Dramen der vorhergehenden Zeit so mächtig hervorgetreten war, schwindet. Der Dichter vertieft sich mehr und mehr in das eigene Ich. Er sucht die Gründe für die Halbheiten und Widersprüche des modernen Menschen nicht mehr in äußeren, sondern in inneren Bedingungen; schließlich endet der Individualismus des Dichters im Reich der Mystik.

Rosmersholm: Problem der Erziehung von Adelsmenschen. Es zeigt sich, daß Rosmer selbst nicht die Kraft hat, frei und unbekümmert der einmal erkannten Wahrheit zu leben. In diesem Stück beginnt die Suggestion, d. h. die Übertragung des Willens auf einen anderen eine Rolle zu spielen; die geheimen Unterströmungen im Dialog, die symbolischen Andeutungen nehmen zu. „Das Leben ohne Ideale zu leben, das ist das große Geheimnis des Handelns und Siegens."

Hedda Gabler: Die Tragödie des zum Schaffen jeglicher Art untüchtigen Weibes. Das Stück ist eine vernichtende Satire gegen das Frauengeschlecht der Entpflichteten, der Ehescheuen und Liebesleugnerinnen, die bei aller Spottlust und Kälte doch von Schönheit träumen, sich für frei gewordene Noras halten, aber niemals den Mut besitzen, unter eigener Verantwortung ihr eigenes Leben zu leben.

Baumeister Solneß: Die Tragödie des Künstlers, der am Schluß seines Lebens einsieht, daß er nicht halten konnte, was er versprochen hat. Die Beichte eines Dichters. Ibsen selbst bekennt, er habe Forderungen aufgestellt, denen auch er nicht gewachsen war, und in schmerzvoller Selbsterkenntnis sieht er, daß die Jugend im Begriff ist, über ihn hinauszugehen.

Wenn wir Toten erwachen: Der düstre Epilog, den der Dichter all seinem Leben und Schaffen spricht. Der Bildhauer Rubek erkennt die Nichtigkeit alles künstlerischen Schaffens mitsamt des Ruhmes. Er beklagt, daß er in sich und in Irene, die er geliebt, das Liebesleben getötet hat. Die Klage über verlorenes Leben ist zu spät. Wenn die seelisch Toten erwachen und ihres Seelentodes inne werden, kann es nur geschehen, um gemeinsam in den wirklichen Tod zu gehen.

Alle Werke Ibsens hängen untereinander zusammen. Jedes Drama Ibsens entwickelt sich aus dem andern. Indem Ibsen einen Gedanken durchdenkt, stößt er auf einen Widerspruch und nun gestaltet er diesen zu einem neuen Werk. Nichts falscher also, als in einem einzelnen Stück Ibsens die Wahrheit zu erblicken. „Jedes Drama war ein naturnotwendiges Ergebnis meines Lebensweges an einem

bestimmten Punkte." Jede Dichtung Ibsens ist eine Auflösung einer früher geschaffenen Dichtung. So kann Ibsen wohl von sich selber sagen:

Leben — heißt dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich;
Dichten — Gerichtstag halten
Über sein eigenes Ich.

„Spät bin ich dahinter gekommen, daß Dichten im wesentlichen Sehen ist, doch wohlgemerkt ein Sehen solcher Art, daß der Empfangende das Gesehene sich so aneignet, wie der Dichter es sieht. Ich habe das gestaltet, was sozusagen höher gestanden hat als mein tägliches Ich, und habe es darum so gestaltet, um es festzuhalten mir gegenüber und in mir selbst." Ibsen war ein unermüdlicher Wahrheitssucher, sein gesamtes Schaffen war ein Kampf gegen Lüge und Heuchelei. „Ich muß auslüften", dieses Wort bezeichnet auch Ibsens innerstes Wesen. Mit ihm wirkte er mächtig auf die heranwachsende Jugend. In philosophischer Beziehung wurzelte Ibsen im romantischen Pessimismus Schopenhauers. Sein Werk baute sich auch zu einem nicht geringen Teil auf naturwissenschaftlichen Erkenntnissen auf. Ihm war die Unfreiheit des Willens unumstößliches Gesetz. Wollen heißt wollen müssen. Auch in dieser Beziehung fand Ibsens Auffassung in Deutschland vorbereiteten Boden. Gleich so vielen andern großen Denkern, die auf diese Generation gewirkt haben, war auch Ibsen Individualist. Er ist in jeder Faser ein nordischer Dichter; doch beruht seine eigentümliche Größe darin, daß die Handlungen seiner Dramen zwar auf dem Boden der kleinen norwegischen Küstenstädte vor sich gehen, symbolisch aber die großen Kämpfe widerspiegeln, die die europäische Gesellschaft bewegten.

Ibsen hat auf Holz und Schlaf, auf Hauptmann bis zu den Einsamen Menschen, auf Hermann Bahr, Halbe, Dreyer, Hirschfeld und zahlreiche andere gewirkt. Auch im Gefolge Ibsens zogen die Nachahmer gar bald in hellen Scharen einher. Wie einst auf den Schulen und Universitäten Epigonendramatiker in jambischen Versen Römertragödien und Hohenstaufendramen schrieben und den Stil Schillers nachahmten, so traten jetzt in der Gefolgschaft Zolas und Ibsens zahlreiche Epigonen auf. Sie taten dar, daß die genaue Schilderung der Umwelt ebenfalls Schablone werden konnte und daß die aufgedröselte Form des Romans, die vor 1884 befreiendes Prinzip sein mochte, später ebenfalls zur Manier führen mußte. Ebenso war es bei den Nachahmern Ibsens, die kein innerer Trieb zum Schaffen zwang, sondern die nur wiederholten, was trefflicher schon da war. Niemand sollte die neuen Epigonen höher bewerten als die alten, weil sie moderne Stoffe zu behandeln und in Prosa zu schreiben pflegen.

Dostojewski

Zola war vornehmlich in die sinnlich wahrnehmbare Welt eingedrungen; Ibsen hatte mehr in großen Symbolen das Leben zu ergreifen gesucht; es fehlte der dritte, der die Dichter lehrte, psychologisch getreu das Innere der Menschen auf Grund der neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse darzustellen, und das tat Dostojewski (1821 bis 1881), der, obschon weniger bekannt als sein Landsmann Tolstoi, doch für die Entwicklung unserer Literatur von viel größerer Wichtigkeit

gewesen ist als dieser. Mit dreiundzwanzig Jahren hatte Dostojewski den Roman Arme Leute 1846 herausgegeben, mehr ein Vorausahnen als ein wirkliches Erfüllen seiner großen Aufgabe. Dann kam die Verbannung nach Sibirien mit mehrjähriger Zwangsarbeit. Von seinem tiefen Verstehen menschlichen Leidens zeugte der Roman: Memoiren aus einem toten Hause, d. h. aus dem Zuchthause 1862. Es folgten die Romane Schuld und Sühne (Raskolnikoff) 1866, Der Idiot 1868 und Die Brüder Karamasoff 1879. „Dostojewski wendete sich mit elementarer Kraft und mit einer düstern Leidenschaftlichkeit der Liebe den verworfensten und unglücklichsten Volksschichten zu: den Verbrechern, Irrsinnigen, Epileptikern und Selbstmördern, allen Erniedrigten und Gekränkten, bei denen sich — und das unterscheidet Dostojewski von den meisten seiner Nachfolger — unter den Qualen des irdischen Dahinsterbens die unsterbliche Schönheit der menschlichen Seele offenbart." Das Beispiel des großen russischen Dichters trieb die jungen Dichter der naturalistischen Schule in Deutschland an, auch ihrerseits die Nachtseiten des menschlichen Lebens darzustellen. Das literarische Interesse an verbrecherischen Naturen nahm ungemein zu. Das charakteristischste Werk Dostojewskis ist der Roman Raskolnikoff (1866). Dostojewski wurde, was die Richtigkeit der Schilderungen betrifft, von keinem seiner Zeitgenossen übertroffen; die künstlerische Arbeit galt bei ihm in erster Linie der psychologischen Wahrheit, in zweiter Linie dem kunstvollen Aufbau und in dritter Linie der malerischen Ausgestaltung der Szene. Das Bild der Masse, das Zola nur mechanisch bewältigte, gab Dostojewski psychologisch. Die Kunst verbindet sich bei ihm mit einem sittlichen Gedanken. Die Selbstvervollkommnung des einzelnen soll den Anfang machen, daraus soll die gesellschaftliche und nationale und aus dieser die allgemein menschliche Vervollkommnung folgen; das Anarchistische, das z. B. in Raskolnikoff steckt, blieb ohne Einwirkung, auch der Gedanke der Buße beschäftigte die deutschen Dichter nicht weiter.

Der junge Student Raskolnikoff wird von der Zwangsidee verfolgt, eine alte schädliche Geldleiherin zu töten, um die menschliche Gesellschaft von ihr zu befreien. Er vollführt das Verbrechen; sein Schuldbewußtsein steigert sich bis zum Grauenhaften und drängt ihn endlich zum freiwilligen Selbstgeständnis und zur aufrichtigen Reue.

Tolstoi

Wie Ibsen und Dostojewski durfte auch Tolstoi von sich sagen, daß ihm die Wahrheit über alles gehe. Die Heldin meiner Erzählungen, bekannte er selbst, die ich in aller Schönheit darzustellen strebe, die immer schön war, ist und sein wird, ist die Wahrheit. In demselben Jahr wie Ibsen geboren (1828 in Jasnaja Poljana), wurde Tolstoi fast gleichzeitig mit Ibsen ein Kulturträger von europäischer Bedeutung. Vier Perioden unterscheidet er selbst in seinem Leben. Die erste ist die unschuldige, poesieerfüllte Zeit der Kindheit; dann folgen zwanzig Jahre, in denen Tolstoi gleich Dostojewski von den Wogen wilden Welt- und Genußlebens ergriffen wurde, Jahre der Verderbtheit, des Ehrgeizes und der Begier; hieran schließt sich eine Zeit von achtzehn Jahren, ernster Tätigkeit gewidmet, in der Tolstoi als Künstler und Gesellschaftskritiker seine dichterischen Werke schuf, und in der er mit steigendem Nachdruck den Gedanken vertrat, daß nur in der Rückkehr zur Einfachheit und Selbstverleugnung das Heil zu suchen sei; und endlich die

Zeit von seiner geistlichen Erweckung an, in der der gestaltenschaffende Dichter dem Prediger, der Kritiker dem Asketen Platz macht, und in der Tolstoi in einem nur vom russischen Standpunkt aus begreiflichen Fanatismus Bildung, Kunst, Staat und menschliche Gesellschaft verdammt und in voller Entsagung das höchste Ziel des Lebens erblickt.

Tolstoi schrieb die kürzeren Geschichten: Der Morgen eines Gutsbesitzers; Drei Tote; Wovon die Menschen leben; Gott sieht die Wahrheit, sagt sie aber nicht; Herr und Knecht; ferner die Novellen: Die Kosaken; Familienglück; Der Tod des Iwan Iljitsch; Die Kreutzersonate (1890); dann die großen Romane: Krieg und Frieden 1872, Anna Karenina 1878 und Auferstehung; ferner die beiden Dramen: Die Macht der Finsternis 1887, Die Früchte der Bildung 1891 und die moralischen Abhandlungen und Selbstbekenntnisse: Worin besteht mein Glaube? 1884 und Was sollen wir denn tun? 1886.

Krieg und Frieden: ein großes Zeitgemälde Rußlands unter Kaiser Alexander dem Ersten, vom Jahr 1805 bis 1812, mit packenden Schilderungen des napoleonischen Feldzugs in Rußland und des Brandes von Moskau, ein gewaltiges Bild vom Kriege.

Anna Karenina: ein moderner Roman, die Geschichte einer wilden Liebesleidenschaft, die zur Verzweiflung und zur freiwilligen Selbstvernichtung führt.

Macht der Finsternis: ein furchtbares Bild der Unwissenheit und der bestialischen Sittenverwilderung des russischen Bauerntums. Der junge Bauer Nikita, von seinem Sündenelend fast irrsinnig, bekennt öffentlich die haarsträubenden Verbrechen, die er begangen, vor der stumpfsinnigen Hochzeitsgesellschaft und seinem frommen aber einfältigen Vater Akim, dem Grubenreiniger, den der Dichter zum Chorus des Stückes gemacht hat.

Früchte der Bildung: ein satirisches Lustspiel aus der modernen Gesellschaft, das Gegenstück zur Macht der Finsternis, das die vornehmen und blasierten Gesellschaftskreise zeigt, deren Sünden für Tolstoi ebenso schwer wiegen wie die Sittenverwilderung und Roheit der Ungebildeten.

Auferstehung: Schilderung der entsetzlichen Zustände im russischen Gefängniswesen, verbunden mit der Darstellung der Umkehr des skrupellosen Fürsten Nechljudow, der nach dem Beispiel Christi und seiner Jünger sich in einen entsagenden Büßer verwandelt und der tiefgefallenen Maslowa, dem Opfer seines Leichtsinns, nach Sibirien folgt.

Tolstoi vereint in sich den Philosophen mit dem Künstler. Nur in seinen ersten Werken ist er wirklich ein Künstler, der aus reiner Freude an der Darstellung schafft, dann drängt sich mehr und mehr ein volkserzieherisches und lehrhaftes Element in seine Dichtung ein. Seine volle Dichterkraft zeigt Tolstoi als Erzähler; in mächtig flutendem, langsamem, breitem Strome stellt er dar; seine Art ist eintönig, aber eindringlich. Die Wirkung Tolstois als Dichter ist wohl groß, doch ist seine Wirkung als Persönlichkeit noch bedeutender. Aus Ibsen, Zola, namentlich aber aus Dostojewski war künstlerisch alles, was Tolstoi bietet, zu holen; aber eine sittliche Macht wie er hatte keiner der Genannten zu entfalten gewußt. Tolstoi ist eine tiefreligiöse Bekennernatur, der es eine heilige Sache um die Überzeugung ist. Mit Mut und Inbrunst trat er für das ein, was er für wahr hielt. Er fühlte sich berufen, nicht nur seinem Volk, sondern der ganzen leidenden Menschheit den Weg zur Wahrheit zu weisen. Dabei ist zu betonen, daß Tolstoi als Denker durchaus keinen Anspruch auf Eigentümlichkeit und Ursprünglichkeit besitzt. Der Inhalt seiner Lehre kann Westeuropa kaum noch angehen; fortreißen und entzünden kann allein die Kraft der sittlichen Persönlichkeit. Tolstoi will die

Gemeinschaft zugunsten des einzelnen auflösen. Er verwirft Staat, Kirche, Privateigentum und Kunst und stellt dem Menschen nur eine Aufgabe: die persönliche Selbstvervollkommnung. Auf diesem Standpunkte stehen auch Dostojewski, Ibsen und Nietzsche. Doch nun strahlen die Bestrebungen wieder auseinander. Bei Dostojewski sollte aus der persönlichen Vervollkommnung die nationale und daraus die menschliche Vervollkommnung erwachsen; bei Ibsen führen Adelsmenschen die gebundenen, dumpfen Instinktmenschen zu lichten Höhen; bei Nietzsche ist der Zweck der Weltentwicklung die Züchtung des Übermenschen. Tolstoi ist ein Vertreter des Individualismus in direkt entgegengesetzter Richtung: durch freiwillige oder aufgezwungene Enthaltsamkeit soll die Menschheit schließlich versiegen. Nietzsche und Tolstoi führen beide zur absoluten Vereinzelung, sind beide das Widerspiel des Sozialismus, aber sie stehen sich gegenüber wie Lebensbejaher und Lebensverneiner.

Die skandinavischen Dichter

Der Norden hatte um 1880 eine große Anzahl Dichter, die die neuen Gedanken, die die Zeit bewegten, mit leidenschaftlicher Kühnheit darstellten. Der Einfluß der Skandinaven auf uns setzte etwa 1884 ein, erreichte 1890 seine höchste Stärke, büßte aber schon im Jahr 1900 seine Bedeutung ein. In dem Geistesaustausch der nordischen Länder, in dem Verpflanzen der neuen Ideen und der Einführung in das Verständnis der Werke des Nordens nahm der dänische Literarhistoriker Georg Brandes (Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts) die erste Stelle ein.

Björnstjerne Björnson (Norweger), geboren 1832, Realist wie Ibsen, aber ohne dessen Tiefe, war mit dem Fallissement der früheste Vorbote der neuskandinavischen Literatur auf unserer Bühne. Norwegische Bauerngeschichten: Synnöve Solbakken 1857, Arne 1858. Nordische Dramen: Zwischen den Schlachten 1858, die Sigurdtrilogie 1862. Moderne Dramen: Die Neuvermählten 1865: eine junge Frau, die die kindliche Liebe über die Gattenliebe stellt, reift zu einer tiefern Auffassung der Ehe heran. Ein Fallissement 1875: unser Leben muß auf Wahrheit gegründet sein; es kommt weniger auf das an, was wir in den Augen der Welt scheinen, als auf das, was wir durch Arbeit und Lebensmut geworden sind. Ein Handschuh 1883: Forderung der männlichen Keuschheit. Über unsre Kraft, erster Teil: die Tragödie der Wundergläubigkeit; das Wunder, das Ereignis wird, muß stets enttäuschen. „Im Wunder ist kein Segen." Zweiter Teil: die Tragödie der sozialistischen Gewalttat.

August Strindberg (Schwede) geboren 1849, brachte als neues großes Thema in die Literatur dieser Zeit das Thema vom Kampf der Geschlechter, in dem bei Strindberg der Mann als der höherstehende, liebende, zumeist aber leidende Teil erscheint, der das Opfer des Dämon-Weibes wird, doch ist Strindbergs Persönlichkeit viel zu bedeutend, als daß man sie auf das einzige Thema des Weiberhasses beschränken könnte. In seinen Werken enthüllte er mit beispielloser Aufrichtigkeit und Rücksichtslosigkeit sein eigenes Ich. Romane: Die Beichte eines Toren 1883 (schildert, wie schwer er durch die Frau gelitten, der er sich verpflichtet glaubte), An offener See 1889 (ein Übermenschenroman, sein künstlerischstes Werk), Inferno (ein zermalmendes Selbstbekenntnis). Dramen: Fräulein Julie 1888 (das Verhältnis von Herrin und Diener, sinnbildlich für das Hinabsteigen und das Emporsteigen gesellschaftlicher Klassen), Der Vater 1887 (ein Rittmeister erliegt den Ränken von drei Weibern, die ihn wahnsinnig machen), Gläubiger (der Mann läßt sich von einem weiblichen Vampyr aussaugen). Alle drei Dramen waren einst bewunderte naturalistische Werke, bis man erkannte, wie papieren die Sprache und wie unwirklich die Handlung war.

Von Einfluß auf unser Schrifttum waren noch Jonas Lie (Die Tochter des Kommandeurs 1886), Alexander Kjelland (Garmann und Worse), Jens Peter Jacobsen (Niels

Lyhne) und Arne Garborg. Namentlich Garborgs Romane waren von Wichtigkeit wegen der scharf durchgeführten psychologischen Schilderungen. In seinen und in Hans Jägers Schriften (Christiania-Bohème) fanden unsere jetzigen Schriftsteller die Verherrlichung der freien Liebe und trugen rasch und unbedenklich, aber nicht ohne große Mißverständnisse, ähnliche Gedanken in unsere Literatur. Romane von Arne Garborg: Mannsleute 1886: ein düsterer, mit Zynismen erfüllter Roman über das Kunstzigeunertum. Bei Mama 1891: Geschichte eines jungen Mädchens, das zu einer Vernunftheirat gezwungen wird. Müde Seelen 1890: Geschichte eines verbitterten und vereinsamten Menschen, der auf alle seine Ideale verzichtet hat. Frieden 1893: Seelenschilderung eines religiösen Charakters, der schließlich an Gott verzweifelt.

Die französischen Dichter

Die Skandinaven waren diejenigen gewesen, die die neuen Ideen namentlich über die Frauenfrage in unser Schrifttum getragen hatten, Ideen, die, als sie zuerst auftauchten, viel Entsetzen erregten, aber heute fast selbstverständliche Wahrheiten geworden sind. Die französischen Dichter hatten weder die Schärfe der Kritik noch das heftige Wahrheitspathos der nordischen Poeten; für sie stand das System der neuen Ideen schon fest. So sehen wir denn, daß bei den Franzosen von Anfang an das Interesse für die Form das Interesse für die Idee überwiegt. Wir unterscheiden zwei Gruppen. Die französischen Erzähler waren der Weltanschauung nach Positivisten, dem Stoff nach Realisten, der Kunstbehandlung nach Naturalisten; Maupassant und Bourget gehören hierher. Die französischen Lyriker waren gerade im Gegensatz Symbolisten, Fantasiekünstler und Stilisten; Baudelaire, Verlaine und Mallarmé sind die Führer dieser Gruppe.

Maupassant 1850 bis 1893 drängte in seinen Romanen Une vie 1883, Bel Ami 1885, Fort comme la mort 1889 zur streng objektiven Wiedergabe des Lebens. Er war ein schärferer Beobachter als Zola. Er stand dem Leben völlig ohne Illusionen gegenüber, bewahrte stets dieselbe Kühle, prägte stets den schärfsten und knappsten Ausdruck, ohne Vorurteile. wie ein Mann, den keine Rücksicht auf die Moral bindet; er sah vom Leben nur das Sinnfällige, verfügte über den Ausdruck packender Sinnlichkeit, mehr ein starkes als ein feines Talent. Ein Meister der kleinen Geschichte, ein Meister der Lebensschilderung auf engem Gebiet, ein Vorbild und Erzieher zum klaren straffen rein sachlichen Darstellungsstil. Er war von Einfluß auf Liliencron, Ompteda, Tovote, Schnitzler u. a.

Bourget, geboren 1852, ist der Vertreter des psychologischen und analytischen Romans. Von ihm lernten einzelne Dichter dieser Generation die weitausholende, vom Geist der modernen Naturwissenschaft erfüllte, peinlich genaue Schilderung der Seelenzustände.

Nach 1890 warf auch die französische Lyrik einen Strahl in unsere deutsche Gefühlsdichtung, in dessen zitterndem Glanze eine Menge neuer und seltsamer, wenn auch rasch vergänglicher und nicht sonderlich tiefer Schönheiten in den Versen einzelner Dichter aufleuchteten. Baudelaire, Verlaine und Mallarmé sind die wichtigsten Vertreter dieser eigentümlichen französischen Lyrik.

Baudelaire, 1821 bis 1867, schrieb die Fleurs du Mal 1854 und 1861. Seine Gedichte sind von seltener leiser Schönheit, schwül, erkünstelt, traumartig. Auch das Verwerfliche und rein Sinnliche, das Satanische, das ihn in seinem Opium- und Haschischrausch umgaukelte, ist von glühender Geistigkeit durchdrungen und von neuartigen und seltenen Bildern erfüllt.

Verlaine 1844 bis 1896, der Verfasser der Poèmes saturniens 1867 und der Poètes maudits 1886, pflegt die Schönheit der Form, die nur als ästhetische Schönheit genossen sein will, denn „die Kunst ist nur um der Kunst willen da.“ Verlaine erzielt seine Wir-

kungen durch wiegenden Rhythmus und klingende Reime, durch die wehmütig zitternde, leise Musik der Sprache. Durch die zarten Abschattierungen des Gefühls, durch seltsame, weit entlehnte Bilder und Beziehungen entrückt Verlaine die Dichtung der Wirklichkeit; dabei schwankt er, vom Rausch des Absynths umfangen, zwischen Sinnenlust, Zerknirschung und dumpfer Erschöpfung. Die Welt zerfließt ihm in nebelhaften Umrissen, und aus fernen Tiefen des Unbewußten ragen ihm in die Wirklichkeit nur Symbole von Menschen und Dingen.

Mallarmé, 1842 bis 1898, mit Verlaine der Vorkämpfer der Symbolisten, führte noch tiefer in die Nebel der fremdartigen und rätselhaften Symbole; nur andeutungsweise errät man den Sinn, zumal sich bei ihm die Worte eines Gedichtes sehr oft nach Düften, Farben und Klängen, aber nicht nach geistigen Zusammenhängen verbinden.

Die flämischen und englischen Dichter

Maurice Maeterlinck, ein Flame aus Gent in Belgien, geboren 1862, erwarb sich schnellen Ruhm, weil man auch bei uns des scharf zeichnenden, alles aussprechenden Naturalismus und der Behandlung sozialer Fragen nach 1894 überdrüssig geworden war. Auch ihm kam es wie den französischen Symbolisten nicht auf die Worte selbst an, sondern auf das, was zwischen den Worten liegt. Sichtlich ist Maeterlinck von Schopenhauer und Eduard von Hartmann beeinflußt. Er ging nicht darauf aus, das Leben mit seinen Zufälligkeiten, Greifbarkeiten und Deutlichkeiten darzustellen. Er wollte das Unbekannte, das hinter den Erscheinungen steht, das sie überragt, richtet und lenkt, in seinen stillen geheimnisvollen Dramen schildern. Und das größte und letzte Geheimnis, das hinter allem Leben steht, ist der Tod. Das Leben durch den Tod erklären, das ist das ewig wiederkehrende Thema seiner ersten Dramen. Die Personen, die er auftreten läßt, sind keusche, scheue, ahnungsvolle Geschöpfe, in dumpfem Dämmerzustand vor etwas Unbekanntem zitternd, von unerhörter Empfindsamkeit. Die Handlung geht traumhaft vor sich, ohne logische Begründung. Der Ton ist von gesuchter Einförmigkeit, aber gerade damit will er bestricken. Maeterlinck schreibt französisch, sein Fühlen aber ist germanisch. Von allen bildenden Künstlern der Zeit steht ihm der englische Maler Burne Jones (Die goldene Treppe, Venus am spiegelnden Weiher) am nächsten. Dramen Maeterlincks: Princesse Maleine 1889: eine kleine arme Prinzessin, die in einem finstern Turm in einer Märchenwaldung lebt, wird durch ihre Feinde während einer Gewitternacht erwürgt. L'Intruse 1890: Der Tod schleicht sich in einen Familienkreis ein; nur der blinde Großvater fühlt sein Nahen, während die andern es nicht fühlen. Pelléas et Mélisande 1892: eine Prinzessin verzehrt sich in Liebe zum Bruder ihres Gatten. Ferner: La mort de Tintagiles 1894 und Aglavaine et Sélysette 1896. Monna Vanna 1902 war theatralisch erfolgreich, ist aber literarisch unwichtig. Dazu kommen die Prosawerke: Le trésor des humbles 1896 La vie des abeilles 1901 und Le temple enseveli 1901.

Oskar Wilde (1856 bis 1900), Irländer, der nach 1902 auch in Deutschland bekannter wurde, ist wie Maeterlinck eine Gegenerscheinung der immer gewaltiger sich durchsetzenden sozialen Weltanschauung. Wilde ist der strikte Gegensatz zu Zola. Für Wilde ist der Mensch kein soziales, auch kein sittliches, sondern ein ästhetisches Wesen. Wilde verachtet die getreue Widerspiegelung der Wirklichkeit; das Leben, sagt er, muß die Kunst nachahmen, nicht die Kunst das Leben. Die Lüge, d. h. der schöne Schein, macht die Poesie erst zur Poesie, die Lüge ist die Aufgabe aller Kunst. Für diesen Kunstkränkler gab es keine unmoralischen, sondern nur gute und schlechte Bücher. Die Arbeit, die Zola so hoch pries, ist für Wilde Schuld an der Verflachung des Menschen. Die Nichtliteraten betrachtete er mit tiefster Verachtung: „Die Ansichten der Philister über Kunst sind unberechenbar dumm." Doch niemals können Talent und Charakter einander widersprechen. Wilde gelangt zu einem geistvollen Ästhetentum, das in Selbstvergötterung endet. Seine Werke sind mehr blendend als tief (der Roman Das Bildnis des Dorian Gray, das Drama Salome). Eine Ausnahme machen seine Werke nach der furchtbaren Katastrophe seines Lebens: The ballad of Reading Goal und De profundis.

Von geringerem Einfluß war der italienische Dichter Gabriele d'Annunzio (Gioconda Città morta), der Mann der schönheitsdurstigen Phrase, des tönenden Wortes, der nebelnden und schwebelnden Gestalten, der affektierten Gleißnerei. Auch der Pole Przybyszewsky ist zu nennen, der, von Nietzsches Gedanken vom Übermenschen gefangen genommen, den Gipfel

modernen Subjektivismus darstellt. Von Deutschland ging er nach Warschau und revolutionierte dort die polnische Literatur. Auch der Nordamerikaner Walt Whitman sei erwähnt, der auf Schlaf von Einfluß gewesen ist und ein begeisterter Verehrer Bismarcks und Deutschlands war.

Schlagwörter der jungen Generation

Im Vorstehenden sind verschiedene Ausdrücke vorgekommen, die zu den Schlagwörtern der Zeit gehören. Eine Zeitlang schien es unmöglich zu sein, irgend ein neues Werk zu charakterisieren, ohne diese Modewörter zu gebrauchen: dekadent, fin de siècle, Milieu, struggle for life u. a. „Und als man diese und andere Modewörter einige Zeit bis zum Überdruß angewendet hatte, da wurden sie mit einem Mal grau und fahl; nicht lange dauerte es, da waren sie dürr und lagen am Boden im Kehricht der Zeit." Nicht ganz wollen wir diese Schlagwörter verachten, es bergen einige von ihnen einen höchst charakteristischen Inhalt, aber wir wollen suchen, den Sinn dieser Worte auf ganz einfache Weise auszudrücken. Nicht schulgerechte Definitionen sollen hier gegeben werden, sondern nur Andeutungen. Besser unvollständige Begriffsabgrenzungen als gar keine.

Die Moderne: Ein Wort, das den Gegensatz zur Antike bezeichnen soll. Es wurde 1886 von Eugen Wolff in Berlin bei Gründung des literarischen Vereins „Durch" gebildet und von Hermann Bahr in Umlauf gebracht (Zur Kritik der Moderne 1889).

Realismus: Die Kunst, die ihren Stoff aus der Wirklichkeit nimmt. Der Gegensatz zum Realismus ist die Fantasiekunst.

Naturalismus: Die Kunstbehandlung, die ihre Motive möglichst der Natur, der Wirklichkeit entsprechend darstellt. Der Gegensatz zum Naturalismus ist die Stilkunst. Der Ausdruck Naturalismus ist als literarisches Schlagwort durch Zola aufgekommen, 1881 ist er in Frankreich allgemein gebräuchlich, 1883 bürgert er sich bei uns ein.

Decadence: Bezeichnung für eine überreife, übersättigte, krankhaft nervöse, blasierte im Zersetzungszustand befindliche Kultur. Mehr ethisches als literarisches Urteil. Als Gesamturteil für die moderne Kunst grundfalsch. Die Bezeichnung Decadence wird um 1885 in Frankreich Schlagwort, dient ursprünglich zur kritischen Brandmarkung der vom Naturalismus sich wegwendenden Dichter, wird von diesen aufgegriffen und eine Zeitlang als Ehrenname selbstgefällig getragen. In Deutschland von Nietzsche und Bahr eingeführt.

Fin de siècle: Ausdruck für die Empfindung, daß sich um 1890 die künstlerische, kulturelle und sittliche Kraft des 19. Jahrhunderts verbraucht habe und daß das Jahrhundert im Zustand der Erschöpfung sei. Die Bezeichnung will ungefähr sagen: Wir, die wir mit einem Fuß im 20. Jahrhundert stehen, sind über alles hinaus. Auch die Bezeichnung Fin de siècle ist von Hermann Bahr, dem Agenten der Literatur, bei uns eingeführt worden. Der Ausdruck trat 1888 zuerst in Frankreich als Titel einer vieraktigen Komödie Fin de siècle von Micard und Jouvenot auf. Um 1890 erscheint er in Deutschland und wird bald die Losung der Gedankenlosen.

Symbolismus: Die Kunstbehandlung, für die alles Sichtbare nur eine Summe von Ausdrucksmitteln und Sinnbildern für die den Dichter eigentlich interessierenden Ideen ist. Der Symbolist will nicht klare Begriffe wecken, nicht in der Art des Naturalismus „die Außenwelt katalogisieren", sondern durch Andeutungen, durch den Klang der Worte, durch Duft und Farbe das Gefühl erregen. Der bloße musikalische Klang der Worte wird dem Symbolisten dabei wichtiger als der Sinn. Es ist eine doppelte Reihe von Vorstellungen und Empfindungen, die ein symbolistisches Werk durchzieht: eine naheliegende, minder wichtige und oft verworrene Reihe farbiger, musikalischer oder anderer sinnlicher Empfindungen, und eine parallel laufende Reihe damit zusammenhängender, das Sinnliche übersteigender, höchst verfeinerter Ideen, Vorstellungen und Empfindungen. Der Ausdruck Symbolismus ist 1885 von Paul Verlaine und Jean Moreas geprägt und von Nordau 1892 und Bahr 1894 in Deutschland angewendet worden. Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Mallarmé, Henri de Regnier und Maeterlinck sind die bekanntesten Symbolisten.

Artistenkunst, Ästhetenkunst: „Weil manche junge Dichter nicht die Kraft fühlen, gemeinverständlich wie Homer und Shakespeare und Goethe ihrem Volk zu übermitteln, was sie etwa Neues mitzuteilen haben, darum haben sie bettelstolz die traurige Weisheit erfunden: es schreibe ein jeder von ihnen nicht für sein Volk, sondern für seine Gemeinde, für die Kreise von geistigen Standesgenossen, die die Geziertheit und Undeutlichkeit des dichterischen Ausdrucks als Feinheit und Neuheit empfinden."

L'art pour l'art: Ein an sich richtiger Grundsatz, die Kunst nur um der Kunst willen zu treiben. In vielen Fällen aber bedeutet dieses Wort, daß die Kunst dazu dienen soll, die abgelebten Sinne einzelner, gegen natürliche und schlichte Schönheit abgestumpfter Kunstgeschmäckler zu kitzeln. Von Theophil Gautier eingeführt.

Milieu. Viele gute deutsche Ausdrücke sind dafür zu gebrauchen: Welt, Umwelt, Umgebung, Verhältnisse, Lebensluft, Lebenskreise, Bilder, Bereich, Ton, Geist, Stimmung, Färbung, Schilderung. Nur scheinbar ist dieses Wort unentbehrlich. Der Begriff stammt von Taine (Englische Geschichte 1883) und wurde durch Zola allgemein bekannt und gebräuchlich.

Manier: Eine Kunstbehandlung, durch die die Natur nach gewissen Grundsätzen unvollkommen und ohne innere Notwendigkeit, übertrieben und zugleich schablonenhaft dargestellt wird. Manier ist ein Versuch, durch Übertreibung über den Mangel an wirklicher Eigenart hinwegzutäuschen.

Stil: Übereinstimmung der Teile eines Kunstwerkes untereinander und mit dem Ganzen nach innewohnenden, notwendigen und natürlichen Gesetzen.

5. Die literarische Bewegung

Nach 1870 hatten viele einen großen Aufschwung der Literatur erhofft. Vergebens. Die Sieger von Sedan waren mehr als vorher der Franzosennachahmung zumal auf der Bühne verfallen. Salon- und Sittendrama, Pariser Konversationsstücke, deutsches Gesellschaftsstück nach französischem Schnitt täuschten mit gleißendem Leben. Paul Lindau und Blumenthal waren die Führer dieser Richtung. Daneben herrschte eine rückwärts gewandte, oberflächliche Halbdichtung. Wolff, Baumbach, Ebers, Eckstein, Träger, L'Arronge und die Poeten der Gartenlaube erfreuten sich unbestrittener Beliebtheit. Bodenstedt, Roquette, Auerbach, Spielhagen und Geibel standen unverhältnismäßig hoch in Gunst. Freytag, Scheffel und Paul Heyse schienen schon in die Region der großen Dichter zu gehören. Hamerling, Richard Voß, Sacher-Masoch, Eduard Grisebach übten blendende Wirkungen aus; Paul Lindau mit seinen Witzeleien war auch in der Kritik der Mann des Tages. Wohl waren auch echte Poeten unter der Menge: Keller, Meyer, Vischer, Storm, Raabe, Anzengruber, doch hatte sich ihre Größe nur wenigen erschlossen. Das war ja das große Unrecht der vierten Generation, daß sie ihre wahren Meister, die mitten unter ihr wandelten, in ihrem vollen Werte nicht erkannte.

Was der Jugend, die in der Schulzeit von den Klassikern übersättigt war und die nach etwas Lebendigem und Neuem verlangte, von den Dichtern um 1880 dargeboten wurde, war teils Nachhall, teils glatte Formenkunst, teils rednerische Reflexion, teils feuilletonistische Oberflächlichkeit. Auch die Besseren unter den Poeten der siebziger Jahre wirtschafteten mit Werten, die für die junge Generation vermöge ihrer ganz anderen Entwicklung außer Kurs gesetzt waren; auch diese Besseren bedienten sich einer Technik, die überlebt war und eine Illusion nicht mehr weckte. Eins vor allem bereitete der älteren Dichtung den langsamen, doch sicheren

Tod: das Ausgehen und Versickern der Ideen, hervorgerufen durch den mangelnden Zusammenhang der Kunst mit dem Leben, vor allem mit den immer stärker auftretenden sozialen Lebensfragen. Die Abweisung der neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse, das Drehen in den allzu oft behandelten sittlichen, religiösen und gesellschaftlichen Gedankenkreisen, die absichtliche oder unbewußte Aussperrung der mächtig flutenden Ideen der großen europäischen Geistesbewegung, das Stocken und Veralten, das Blaß- und Dünnwerden des Wortblutes der Sprache kündeten den Zeitpunkt an, da ein Wechsel der Generation zur Notwendigkeit wurde.

„Es ist, als wären die furchtbarsten sozialen Fragen für die deutschen Dichter gar nicht vorhanden", schrieb Karl Bleibtreu, „und doch ist unsere Zeit eine wilderregte, gefahrdrohende. Es liegt wie ein Schatten über dem ganzen neuen Reich, trotz des kurzen blendenden Sonnenscheins. Das ist nicht Spleen, nicht das Ennui der französischen Romantiker, sondern ein mürrischer Mißmut lastet wie ein farbloser Nebelschleier über allem Weben und Streben . . . Es ist daher die erste und wichtigste Aufgabe der Poesie, sich der großen Zeitfragen zu bemächtigen. Zugleich gilt es, das alte Thema der Liebe nun in modernem Sinn, losgelöst von den Satzungen herkömmlicher Moral zu beleuchten." Und M. G. Conrad schrieb: „Wir hatten nach Siebzig keinen einzigen Namen im Roman, in der Novelle, im Epos und im Theaterstück, der europäisch in Betracht kam. Der deutsche Literaturruhm hörte an der neuen deutschen Reichsgrenze auf . . . Nirgends ein Problem, das universell interessierte, nirgends eine Persönlichkeit, die durch Originalität der Welt- und Kunstanschauung und durch neue Feinheiten der Technik imponierte . . . Unsere gelesensten und bewundertsten deutschen Belletristen waren gute Hausgrößen, aber der weiten Welt wußten sie nichts zu sagen. Unsere Dahn, Heyse, Freytag, Spielhagen kamen neben Turgenjeff und Dostojewski und Tolstoi, neben Björnson und Ibsen nicht in Betracht."

So wob sich ganz im Stillen, unter einer leichten, weithin verbreiteten, in Modefarben glänzenden Hülle, die ältere Generation ihr eigenes Verhängnis. Sie hatte von dem Versagen ihrer künstlerisch produktiven Kraft keine Ahnung. Sie war die siegreiche Generation des großen Krieges; sie hatte die wirtschaftlichen Erfolge geschaffen. Sie hatte die Kunst, die sie befriedigte. Sie hatte die Kritik, die dies bestätigte. Sie saß im Doppelgefühl von Patriotismus und Bildung behaglich im Stuhl der Macht und hatte nur das eine Bestreben, abzuwehren, was eine Änderung des künstlerischen Zustandes hätte herbeiführen müssen.

Aber das unaufhaltsam fortschreitende Leben tat der Generation nicht den Gefallen stille zu stehen. Nach 1881 begann das große Sterben unter den älteren Dichtern: Kinkel, Geibel, Scheffel, Storm, Lindner, Hamerling, Anzengruber, Bauernfeld, Keller, Redwitz. Und während sich so die Reihen der Älteren zusehends lichteten, waren die Vorboten des Neuen schon an der Arbeit.

1878 erschien von Friedrich Theodor Vischer, selbst einem der Älteren, der in entwicklungsgeschichtlicher Beziehung sehr merkwürdige Roman: Auch Einer. Durch die Verbindung von Idealismus und Realismus — von hochgesteigertem Innenleben und Schnupfen — und durch den ganz anderen Wortschatz, der bei dieser Darstellung verwendet wurde, trat hier in die Poesie etwas Neues ein. Es war jedoch unendlich bedeutender, daß A n z e n g r u b e r in der Vorrede zum zweiten Bändchen der Dorfgänge im Jahr 1879 mit voller Klarheit den Unterschied von romantischer und realistischer Kunstbehandlung durchschaute und daß er keinen Zweifel darüber ließ, welcher von beiden die Zukunft der Literatur ge-

höre. Auch wenn Anzengruber dabei zunächst unverstanden blieb, ist seiner doch als eines Bahnbrechers für die Kunst der Moderne zu gedenken:

„Das war eine lustige Zeit, die der Romantiker, da leistete die Fantasie das Überschwenglichste, da ließ man die Götter donnern, die Geister hauchen, die Helden urkräftig, die Heiligen salbungsvoll, die Könige königlich reden und die Kobolde kichern, da konnte sich noch der unerfahrenste Poet geberden, als habe er mit eben diesen Göttern und Geistern, Helden und Heiligen, Königen und Kobolden persönlichen Umgang; heutzutage muß dieser als kompromittierend aufgegeben werden, die Götter sind uns stumm, die Wunder der Heiligen fragwürdig, die Spuke der Kobolde und Geister verdächtig geworden, und die Leistungen der Könige und Helden gemahnen doch gar zu sehr an Mord und Totschlag. Da wir auch wissen, daß der Wahnsinn die Gesetze des Denkens nicht aufhebt, sondern nur unter geänderten Bedingungen wirken macht, so erscheinen uns selbst die in bloß forcierter Zusammenhanglosigkeit redenden Irren der Romantiker wie armselige Simulanten . . . Wohl ließen wir ebenso gerne, wie unsere Vorfahren, das Gewaltige, das Große, das Erhabene auf uns wirken, ließen uns ebenso gerne von übermächtigen Empfindungen erschüttern und erheben, aber die Mittel zum Zwecke müßten anders geartet sein, und um solche Mittel scheinen wir vorläufig noch verlegen . . . Manchen jammert es, daß er all seine Gestaltungskraft, all seine himmelstürmenden Gedanken, all seine glühenden Empfindungen an das Kleine und Kleinliche aufwenden soll, das sich da auf schmutziger Scholle herumtreibt. Von dem Stoffe selbst erwartet er wenig Wirkung, er empfindet ihn als etwas Widerstrebendes, spricht nur von einer Bewältigung desselben, und das Beste dünkt ihm immer das, was er aus Eigenem dazu zu geben hat. Glaubt er also einen Fund getan zu haben, so löst er erst sorgfältig alles von den Beziehungen um und an los, fegt die Platte seines Schreibtisches mit der Hasenpfote rein und stellt das Ganze säuberlich darauf, zerfällt es dabei auch etwas in seinen natürlichen Proportionen, so schadet das nichts, er lackiert es hübsch mit Honigfarben, und die Verklärung des Lebens ist fertig, und mit dieser ist ja die Mehrzahl der Leser vollkommen einverstanden. Soll denn nicht die Kunst der geheiligte Tempel, der friedliche Laubengang, die fröhliche Schenke — und ich weiß nicht, was noch — sein, wo man sich hinflüchten und dem Leben aus dem Wege gehen kann? Man verlangt nach sanften Schmerzen und milden Tränen. Soll uns denn auch noch in den Büchern das wilde Weh und der stöhnende Aufschrei begegnen, vor welchem wir sonst, wo es nur angeht, Aug' und Ohr verschließen? Nein. Es ist die Mehrzahl der Leser, welche diese Begegnung fürchtet, und der Autor erfüllt somit nur die Gebote der Klugheit und der Menschenfreundlichkeit, wenn er ihnen dieselbe erspart. Ja, für die Verklärung des Lebens spricht alles und dagegen nur Eines — die Wahrheit."

Anzengruber kommt dann des weiteren auf die Kunstbehandlung eines Realisten, der schlicht und treu der Wahrheit dient; er spricht dabei aus eigner innrer Erfahrung die fast gleichzeitige Lehre Zolas vom Einfluß von Zeit, Rasse und Umwelt auf den Dichter aus, bewahrt aber zugleich den Gemütston und die edle Mäßigung, die jenem fehlt:

„Ein solcher (Realist) glaubt der Wirkung seines Stoffes im Vorhinein sicher zu sein, wenn er alle seine Gestaltungskraft an das Kleine und Kleinliche aufwendet, und er will es dabei eingedenk bleiben, daß selbst die schmutzige Scholle ein Stück der Allnährerin Erde sei. Von allem, was ihm wohl oder wehe das Herz bewegt, von allem, was in seinem Gehirne stürmt oder gärt, trägt er nichts in den Stoff hinein, er will alles aus ihm herausarbeiten, denn alle herz- und hirnbewegenden Gedanken betrachtet er auch nicht als in ihn selbst hineingelegt, sondern durch Welt und Zeit, Sonne und Wetter aus ihm herausgereift, und er hält es für gewiß, daß er ihnen in tausend Herzen und Gehirnen wieder begegnet, und daß bei einer jeden solchen Begegnung es in lohenden Funken aufsprüht, licht, klar, überzeugend! . . . Er erspart uns keinen Schrei wehen Jammers, er erspart uns kein Jauchzen wilder Lust. Er stößt das Elend, das um Mitleid bettelt, nicht von der Ecke, er jagt den Trunkenen, der alle belästigt, nicht von der Straße, alles, was er bei solchen unangenehmen Begegnungen für Euch tut,

ist, sie abzukürzen, nachdem Ihr aber doch den Eindruck einmal weg habt. Tugend und Laster, Kraft und Schwäche führen bei ihm ihre Sache in ihrer eigenen Weise. Er will das Leben in die Bücher bringen, nachdem man es lange genug nach Büchern lebte."

Doch ungenützt und ungehört verhallten Anzengrubers markige Worte. In manchen Irrtum sollte sich die Generation noch verstricken. Es folgten von Werken der Jüngeren: Ein Traum von Karl Bleibtreu, Sonderbare Schwärmer von Max Kretzer, Märchen von Wolfgang Kirchbach, Lyrische Gedichte von Julius Hart. Im Jahr 1878 wurden von Ibsen die Stützen der Gesellschaft gleichzeitig an vier Bühnen in Berlin aufgeführt, 1880 war die erste Aufführung von Nora in München, in demselben Jahr wies M. G. Conrad als erster auf Zola hin; Fritz Mauthner spottete in dem Buch Nach berühmten Mustern über die älteren Dichter; Fontane trat 1882 mit l'Adultera hervor; von 1882 bis 1884 gaben die beiden Harts die kritischen Waffengänge heraus, worin zum ersten Mal die kritischen Neigungen und Abneigungen der jungen Generation zum Ausdruck kamen (Wozu, wogegen, wofür? Der Dramatiker Heinrich Kruse, Offener Brief an den Fürsten Bismarck, Paul Lindau als Kritiker, Für und gegen Zola, Hugo Bürger, Ein Lyriker à la mode (Träger), l'Arronge, Schack, Spielhagen und der Roman der Gegenwart). Kretzer ließ 1882 Die Betrogenen, 1883 Die Verkommenen folgen, zwei Romane, in denen das soziale Mitleid eine große Rolle spielt; 1883 erschienen von Liliencron die Adjutantenritte; der Verleger Wilhelm Friedrich in Leipzig öffnete als erster seinen Verlag der jungen Kunst; von Bleibtreu erschienen 1884 die Berliner Novellen Schlechte Gesellschaft, worin Buffetdamen und Chansonetten als Heldinnen vorgeführt wurden. Die Bewegung war in vollem Gange; wie war sie scheinbar über Nacht so allgemein geworden?

*

Sie hatte sich, wie wir sahen, im Stillen lange vorbereitet; sie war im letzten Grund gar nicht ästhetischen Ursprungs, sie war von sozialen und wirtschaftlichen Mächten emporgetragen und vom Licht philosophischen und naturwissenschaftlichen Denkens durchflutet. Eine literarische Partei hat die Revolution der Literatur 1885 nicht gemacht; das muß als feststehend gelten; allerdings ausgeprägte, geläuterte Existenzen waren die Neurer nicht. Sie staken noch in der Verworrenheit und Dumpfheit, in der selbstbewußten glücklichen Umbildung der Jugend, sie waren meist unreif, ihr sittlicher Blick war getrübt, ihr Inneres zerrissen durch die Gärung des geschlechtlichen Triebes; technisch und formal standen sie zunächst erheblich unter den Poeten, die sie bekämpften; sie wußten, als sie auftraten, fast nichts von den größeren Dichtern, die das, was sie ersehnten, erreicht hatten (Ludwig, Hebbel und Anzengruber); sie erschienen wie ein buntes, ruhm- und beutehungriges, in aufgelöster Ordnung kämpfendes Fähnlein, von einem unsichtbaren Feldherrn grausam gegen eine Überzahl wohl disziplinierter Truppen vorgeschickt und einem fast sicheren Untergang preisgegeben. Aber wie man die Rauhreiter des Naturalismus auch ansehen mag, etwas sollte man ihnen nicht absprechen: den aufs Ideale gerichteten Sinn, den starken, allerdings nicht in Hurrapatriotismus aufgehenden nationalen Zug. Die Jugend von 1885, der die satte Mittelmäßigkeit ihrer Gegner Mangel an Idealismus vorwarf, ließ sich ihre Überzeugung etwas kosten. Gehungert wurde redlich, erzählt Heinrich Hart, oft

mußte ein Brot und ein „alter Mann“, ein Käseziegel im Wert von 25 Pfennigen, als Abendbrot herhalten für zehn edle Geister. Quälende Unzufriedenheit empfand die junge Generation mit den Zuständen in der Kunst; Sehnsucht hegte sie nach einer großen Zukunft. Sie wollte — hier liegt die Wurzel ihres Wesens bloß — zu der glänzenden machtvollen äußeren Form des Reichs den vollwertigen kulturellen Inhalt hinzufinden. Sklavische Nachahmer des Auslands waren die jüngeren Poeten nicht; mehr als Anreger und Mutmacher denn als Vorbild kam Zola in Betracht. Wolfgang Kirchbach, 1882 von einem Staatssekretär im Reichstag als Zolanachahmer gebrandmarkt, hatte noch gar nichts von Zola gelesen. „Der Geist, der uns treibt, zu singen und zu sagen“, schreibt Conradi Ende 1884 in den Modernen Dichtercharakteren, „ist der Geist wiedererwachter Nationalität. Es ist germanisches Wesen, das all des fremden Flitters und Tandes nicht bedarf.“ „Wir, das heißt, die junge Generation des erneuten, geeinten und großen Vaterlands, wollen, daß die Poesie wiederum ein Heiligtum werde, zu dessen geweihter Stätte das Volk wallfahrtet.“ Die Jugend, über deren nüchterne realistische Weltanschauung die Älteren klagten, da ihnen die neuen Ideale nicht paßten, trug in Wirklichkeit so gar nichts vom Realpolitikertum in sich. Sie hatte, wie Conradi sagte, den selig-unseligen faustischen Drang des deutschen Jünglings, der sie in die Höhe trug, wo Licht und Freiheit wohnen, und in die Abgründe, wo die Armen und Elenden kargend und duldend hausten.

Dieser Drang war schon von 1879 an wie ein geistiges Fluidum über Deutschland verbreitet. In der öden Mietskaserne wurde ein junger Berliner Arbeiter, Max Kretzer, in dem kunstgeschmückten Bürgerhaus Charlottenburgs der Napoleon- und Byronschwärmer Karl Bleibtreu von ihm ergriffen, in Magdeburg Conradi und Schlaf, im Münsterland die jungen Harts, in Paris M. G. Conrad, der dort als Journalist lebte; in Leipzig, Königsberg, München, Zürich, im Elsaß und im Rheinland: überall auf Schulen, Universitäten und Studierstuben das gleiche geheimnisvolle Drängen und Verlangen der Jugend nach Neuem, nach dem „erlösenden Tag.“ „Wir hatten ein merkwürdiges Gefühl, als ob irgend ein Mensch oder ein Buch verborgen sein müßten, die uns die Wahrheit sagen könnten, die ganze Wahrheit, die wahre Wahrheit, von keiner Rücksicht oder Feigheit verfälscht; es gelte nur, jenen Mann oder jenes Buch zu finden.“ Dies schmerzvoll süße Sehnen nach der Kunst, die trösten, klären, befreien, stärken sollte, ist das Charaktermerkmal der Generation.

Die Jugend verfuhr bei ihrem Suchen nach neuer Kunst allerdings sehr unduldsam, engherzig und hochmütig. Sie tat, als ob die ganze Kunstentwicklung erst von ihr anfangen sollte, als ob vor ihr noch niemand gesehen, gedacht und geschrieben hätte. „Man lese mein Buch in Stunden, da Flammen in der Seele lodern“, verlangte Hermann Conradi; „wir haben in den letzten Dezennien weder eine moderne, noch eine deutsche, noch überhaupt eine Lyrik besessen“, dekretierte Henckell. „Der Typus dieser jungen Vorkämpfer ist der Größenwahn“ (Bleibtreu). Heinricht Hart schrieb: „Die Weltempfindung — Weltanschauung wäre zu viel gesagt — jener Jugend war ein seltsames Gemisch von idealistischer Schwärmerei und negativer Kritik, von Optimismus und Pessimismus, von Gläubigkeit und Hohn, von Überhebung und Verbitterung.“

Auch äußerlich, in der Erscheinung und der Lebensführung, unterschied sich die junge Generation von der vorhergehenden. Sammetjackett, malerische Locken, wehender Schlips, schwärmerische Augen, die Annäherung der Erscheinung des Dichters an die des Malers, all das widersprach dem Ideal eines modernen Dichters, wie es sich die Jugend zurechtgelegt hatte. Es erscheint jetzt als neuer Dichtertypus der ungebundene, allen konventionellen Beschränkungen abholde Bohémien (Hartleben, Conradi sind hierfür charakteristische Vertreter), bei denen die burschikose Ungebundenheit, die bewußte Unästhetik, wie Hans Landsberg hervorhebt, freilich allmählich auch zur Pose führt:

Ich bin durchaus kein lyrischer Tenor —
Nur was ich heiß durchlebt, trag' ich Euch vor.

Nicht zart allein ins schwelgende Gefühl
Verlier ich mich — auch in der Welt Gewühl.

Und seh das Schöne nicht und Edle nur —
Ich kenne der Gemeinheit breite Spur.

Ich seh den Schmutz am Lumpenrock des Sklaven,
Ich seh den Schmutz im Herzen manches Braven.

Und sprech' es aus, was Kopf und Herz empört,
Ich freue mich, wenn's Euch die Ruhe stört.

Und ob ihr Zarten meine Worte flieht —
Hart ist das Leben, hart sei auch mein Lied!

Ende 1884 erschien das erste poetische Fahnenwerk, die Modernen Dichtercharaktere, herausgegeben von Wilhelm Arent, eingeleitet von H. Conradi und Karl Henckell. Der Plan, die aufstrebenden Dichter der Jugend zu vereinigen, stammte von den Harts. Zwölf Lyriker waren auserlesen; jeder sollte so reich und mannigfaltig wie möglich vertreten sein. Da die Harts zu der Herausgabe nicht kamen, und Henckell, Arent und Conradi immer ungeduldiger nach einer Kundgebung der jungen Dichter drängten, überließen ihnen die Harts den schon gesammelten Stoff. Die neuen Herausgeber gestalteten den Plan völlig um; nicht die Jungen, sondern die Jüngsten trommelten sie zusammen, und die andern, schreibt Heinrich Hart, mußten unter dem Fanfarengeschmetter der neuen Stürmer und Dränger marschieren. Es waren lyrische Gedichte von zweiundzwanzig Dichtern vereinigt: Arent, Linke, H. und J. Hart, Conradi, Holz, Hartleben, Henckell, Wildenbruch u. a. Der herausfordernde Ton der Einleitungen wirkte sehr verstimmend; wirklich neu waren nur einzelne köstliche lyrische Stimmungsbilder von Arno Holz; das übrige war im Grunde Rhetorik, mehr gewollte, als gekonnte neue Kunst. Die Modernen Dichtercharaktere verursachten zwar nicht im Publikum, jedoch in der Presse und in der Literaturwelt kräftige Erregung. Daß etwas Größeres, etwas Neues entstehen könnte, ahnte man noch nicht. Einige Dichter rückten von den Neueren ab. Bleibtreu, Kirchbach und Wildenbruch erklärten öffentlich, durch kein Band mit den Jüngsten vereinigt zu sein.

*

Berlin und München waren die frühesten, unabhängig voneinander entstandenen Mittelpunkte der Bewegung. In beiden Städten schuf sich die Jugend 1885 kritisch-literarische Organe. Die Berliner Monatshefte, von den Harts ge-

gründet, enthielten nichts eigentlich Revolutionäres; sie mußten gar bald ihre Leser der Gesellschaft, die M. G. Conrad in München gegründet hatte, überweisen. An der Seite Conrads stand zuerst Wolfgang Kirchbach, der eine Fehde gegen Heyse begann; bald verband sich Bleibtreu zur Herausgabe der Gesellschaft mit Conrad. So flossen die norddeutsche und die süddeutsche Bewegung zusammen. Band 1 bis 8 redigierte Conrad, Band 9 bis 13 Conrad und Merian, Band 14 bis 16 Jacobowski, dann Arthur Seidl. Die Gesellschaft ward das führende Organ der Jugend. Sie hat eine wichtige Rolle in der literarischen Entwicklung von 1885 bis 1902 gespielt. Sie war nicht allein das Kampfblatt, das die kritischen Forderungen stellte — Abkehr von der Ästhetik der Klassiker und ihrer Epigonen, Anschluß an das soziale und moderne Leben, wahrheitsgetreue Wiedergabe der Natur, Lockerung der Formen der akademischen Komposition, Befreiung von der Moralschablone, Anwendung neuer sprachlicher Mittel — sie war auch der Sammelpunkt für die dichterische Produktion. Alle, die nach 1885 eine größere oder kleinere Rolle in der Literatur spielten, haben bei ihrem ersten Hervortreten ihren Weg durch die Gesellschaft genommen, bis auf zwei: Arno Holz und Hermann Sudermann. Conrad hat später selbst die Umstürzler, die in der Gesellschaft gegen das Alte tobten, wie folgt geschildert:

> Losgelassen wie junge Stiere, harte, starrnackige und innerlich doch so fühlsame, durchlüftete und durchsonnte Erdensöhne, heftige Draufgänger, die nichts nach Moden und Mustern fragen, sich den Teufel um allen Kram und Wahn der Überlieferung kümmern. Und die Bewegung selbst beschreibt er so: Ein wildjauchzendes, verheerendes Steigen der zeugenden Natursäfte nach dem Zwang und Bann des langen scheinkünstlerischen Winterelends mit den akademischen Treibhäusern und Wärmestuben für alle Macher, denen kein göttliches Feuer im Innern brennt.

Ein festes Ziel, ein Programm fehlte Conrad so gut wie Bleibtreu. Bleibtreu wußte auch in der Revolution der Literatur, einer schlecht geschriebenen Broschüre, keine führende Stellung zu behaupten. Bedeutungsvoll war, daß das Magazin für die Literatur des Auslandes, eines der ältesten kritischen Organe, in den Verlag von W. Friedrich in Leipzig und damit in die Hände der Jugend überging.

Um 1886 war die Mehrzahl der Dichter in Berlin. Ein unruhvolles Suchen und Sehnen, ein jugendstarkes Hoffen und Glauben. Eine heilige Gewißheit, daß der Messias der Literatur kommen müsse, bald, sehr bald kommen müsse, und eine unheilige Besorgnis, daß irgend ein andrer der ersehnte Messias sein könne. „Die größten Genies standen in den Straßen herum und waren zu allem fähig, und erkannten einander und anerkannten einander.“ Im Würzburger Bräu kamen Arent, Henckell, Conradi, Hartleben, Heinrich und Julius Hart, Bleibtreu und Kretzer zusammen; an der Kellnerin machte Bleibtreu die Studien zu seinen Novellen Schlechte Gesellschaft. „Löste sich eine Vereinigung, so bildete sich sofort eine andere. Jeder hatte dem anderen soviel zu sagen von neuen Plänen, neuen Ideen, jeder hatte zu viel zu diskutieren und zu debattieren, jeder war zu erregt, als daß man sich wie ein Eremit hätte einsam halten mögen.“ In dem Verein Durch 1886, der indessen nur untergeordnete Bedeutung hatte, kamen Eugen Wolff, Leo Berg, Holz, Schlaf, Hart, Hanstein, Held und Mackay zusammen. Das Schlagwort: Die Moderne ward hier erfunden. Unmittelbar nach Berlin ward Leipzig,

wohin Conradi übersiedelte, ein Mittelpunkt der neuen Bewegung. Ein kleines Zentrum war auch in Zürich, wo Frank Wedekind und die beiden Brüder Hauptmann lebten.

Allmählich treten nun die Züge der Entwicklung klarer hervor. Es handelte sich in den Jahren 1886 bis 1890 um den äußeren (physischen) Naturalismus. Darwin, Zola, Tolstoi und Ibsen (bis zu den Gespenstern) waren von Bedeutung.

In stiller Arbeit, fern vom Lärm des Tages, war inzwischen im Winter 1888/89 etwas Bedeutendes geleistet worden. Arno Holz hatte zuerst in der Theorie, dann aber, indem er sich mit Johannes Schlaf vereinigte, auch in der Praxis den konsequenten Naturalismus gefunden. Holz ging auf nichts Geringeres aus, als Dostojewski, Tolstoi, Zola und Ibsen an Wirklichkeitstreue zu übertreffen. In der Schrift: Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze 1890 entwickelte er die Ansichten von der neuen Kunst. Er fand eine ungefüge Formel („Die Kunst hat das Bestreben, wieder die Natur zu sein; sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung"), die sich etwas verständlicher so ausdrücken läßt: Die Kunst will an die Natur heran und erreicht dieses Ziel nie ganz, aber wir können auf dem Weg dahin verschiedene Stufen, die der Vollkommenheit immer näher kommen, erreichen. Die Entwicklung der Literatur erfordert, so folgerte Holz, in erster Linie eine Entwicklung ihrer Mittel: der Sprache. Du mußt, sagte er sich, Deiner Literatur das Wortblut erneuern, wenn Du sie selbst erneuern willst: im Drama, indem Du die Sprache des Lebens für die Sprache des Theaters setzest, und in der Lyrik, indem Du den Worten die Stelzen, auf denen sie durch den Zwang des Reims und durch die bisherige Technik zu gehen genötigt war, entziehst. Holz und Schlaf erprobten ihre Theorie zuerst im Kleinen. Die Papierene Passion war der erste Versuch im deutschen Drama, einen sich streng an die Wirklichkeit haltenden Dialog zu schreiben. Krumme Windgasse 20, Die kleine Emmi war der erste novellistische Versuch dieser Art. In der Skizzensammlung Papa Hamlet, angeblich von Bjarne P. Holmsen, trat die neue Kunstbehandlung 1889 vor die Öffentlichkeit. „Während sie so bei der Arbeit waren", sagt Servaes von beiden, „und auf nichts andres auszugehen glaubten, als das Leben in seinen winzigsten Äußerungen zu packen, passierte etwas Merkwürdiges. Indem sie die ganze Welt gleichsam nur mit den Sinnen in sich aufnahmen, hatte sich ihr Gehör gegenüber der menschlichen Sprache in wundersamer Weise verschärft. Nicht nur, daß sie alles Mundartliche viel nüanzierter aufnahmen als bisher, sie beobachteten und reproduzierten auch in der treuesten Weise, was man die Mimik der Rede nennen kann, jene leisen Regungen der Seele, über die die Widerspiegler des Lebens sonst als unwichtig hinwegzugleiten strebten, die aber gerade meist das Eigentliche enthalten und verraten. In der Skizzensammlung Papa Hamlet waren Holz und Schlaf tatsächlich das erste Mal mit voller Sicherheit bis an die vorläufig erreichbaren Grenzen in Stoff und Form vorgegangen." Indem sie das Prinzip der Wirklichkeitstreue auf das Drama (Familie Selicke) übertrugen, wirkten sie auch hierin stilbildend.

*

Inzwischen hatten sich Theorie und Ausführung noch in andrer Weise miteinander verschlungen. Während in Niederschönhausen, im Norden Berlins,

Holz und Schlaf ihr neues Gesetz in künstlerische Taten umzusetzen suchten, hatte in Erkner, im Osten Berlins, in gleicher Einsamkeit der märkischen Kiefernheide, Gerhart Hauptmann einen künstlerischen Entwurf auf den andern gehäuft und vergebens nach einem Wegweiser gesucht, der ihm sein dunkles Drängen deute. Da lernte Gerhart Hauptmann Holz-Schlafs naturalistische Theorie kennen; sie gab ihm mit einem Mal die fehlende Richtung — er wollte sogar mit beiden ein Drama schreiben — dazu kam es zwar nicht, aber Hauptmann schrieb im Sinne der Holz-Schlafschen Theorie das Drama: Vor Sonnenaufgang (erschienen im Verlag von C. F. Conrad in Berlin) und widmete es „Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von Papa Hamlet, in freudiger Anerkennung der empfangenen entscheidenden Anregung."

Immer dringender wurde das Bedürfnis, die moderne dramatische Dichtung aus dem Kreis der Theorie heraus und auf die wirkliche Bühne zu führen. Die Theaterkritiker der Vossischen Zeitung, Otto Brahm und Paul Schlenther, kämpften im Jahr 1887 noch vergebens für eine Anerkennung Ibsens gegen eine Flut von Mißverständnissen. In diesem Jahr kam das Théâtre libre von Antoine, das damals eben erst gegründet war, zu einem Gastspiel nach Berlin. Es war aus dem Versuch hervorgegangen, nur für Abonnenten in- und ausländische Stücke aufzuführen, vor deren Naturalismus sich die großen Bühnen verschlossen. Nach dem Vorbild des Théâtre libre entstand 1889 in Berlin die Freie Bühne.

Die Anregung zur Gründung der Freien Bühne gaben zwei junge Journalisten, Maximilian Harden und Theodor Wolff. Der Zweck war, ganz wie in Paris, eine Bühne zu gründen, unabhängig von dem Betrieb der stehenden Theater. Um der damals noch sehr engherzigen Zensur in Berlin enthoben zu sein, sollten die Vorstellungen nur für Vereinsmitglieder zugänglich sein. An der Spitze standen zehn ordentliche Mitglieder, darunter Brahm, Schlenther, Heinrich und Julius Hart, Harden, Wolff, der Verleger S. Fischer, später auch Hauptmann, Fulda und Mauthner. Harden und Wolff, die eigentlichen Begründer, traten bald aus. Die Annahme und Ablehnung von Stücken, die Besetzung der Rollen, kurz, die Leitung des Vereins, hatte Otto Brahm in der Hand. Es sollten während eines Theaterjahres etwa zehn Aufführungen moderner Dramen stattfinden. Die Gründung des Vereins Freie Bühne trug viel dazu bei, die verschiedenen kleinen Gruppen der modernen Bewegung zusammenzuschließen. Mit absichtlicher Einseitigkeit, gleichsam zu erzieherischen Zwecken, um endlich durchaus Neues zu zeigen und damit zu Haß und Liebe die Geister zu erregen, wurde die Literatur des Auslandes bevorzugt. Die wichtigsten Aufführungen des ersten Spieljahres 1889/90 waren: Die Gespenster von Ibsen, Vor Sonnenaufgang von Hauptmann, Ein Handschuh von Björnson, Die Macht der Finsternis von Tolstoi, Das vierte Gebot von Anzengruber, Die Familie Selicke von Holz und Schlaf und Das Friedensfest von Hauptmann. Das zweite Spieljahr brachte nur sechs Aufführungen, darunter den Vater von Strindberg, Therese Raquin von Zola, Einsame Menschen von Hauptmann und den Doppelselbstmord von Anzengruber. In den folgenden Spieljahren erkaltete die Teilnahme für die Freie Bühne, und diese bot nur noch ganz vereinzelte Aufführungen: 1892 Fräulein Julie von Strindberg, 1893 Die Weber von Hauptmann, 1895 Die Mütter von Hirschfeld, 1896 Die Frau am Fenster von Hofmannsthal, 1899 Frühlingsopfer vom Grafen Keyserling, 1901 Mutter Maria von Ernst Rosmer.

Im Jahr 1890 wurde von S. Fischer auch eine Zeitschrift Freie Bühne als Organ der Gruppe Brahm-Schlenther-Hauptmann gegründet, die zuerst Brahm, dann Bölsche, Bahr, Hart, Wille, Bierbaum, seit 1894 Oskar Bie leiteten. In den ersten Jahren wurden die großen modernen Erzähler vorgeführt: Zola (Die Bestie im Menschen), Dostojewski (Eine heikle Geschichte), Arne Garborg (Bei Mama), Knut Hamsun (Hunger) u. a.

Überblicken wir die Hauptforderungen der jungen Generation, so ist der gemeinsame Ausgangspunkt der Gedanke, daß der Mensch nicht über der Natur steht, sondern innerhalb, und als Individuum stets unter dem Naturganzen. Dies hat, so schloß man weiter, zur Folge, daß der Künstler streben muß, unbeirrt durch die klassische Schablone und das Vorbild der Dichter vergangener Zeiten, der Natur so nahe zu kommen, wie er vermag. Die Technik, die er dabei anwendet, ist das Produkt der Zeit. „Jede poetische Technik ist mit den gesamten Lebensverhältnissen der Nation verflochten, worin sie herrscht. Ändern sich die Zustände, so ändert sich die Technik; sie entsteht und verfällt mit dem Wechsel der Dinge. Unsere Zustände sind nicht mehr die des 17. Jahrhunderts, und auch die Weimarer Zeit unterscheidet sich von unsrer bereits erheblich. Unangetastet bleibt in seiner Größe das, was in seiner Art wahr und schön ist; notwendig aber ist es, zu bestimmten Zeitpunkten die Schönheit auf eine andere Art zu suchen. Ein solcher Zeitpunkt tritt ein, wenn der naturgemäß begrenzte Kreis von Möglichkeiten, den eine Technik bietet, sich zu erschöpfen beginnt." Die neue Technik siegt nur deshalb, weil der neue Kreis wieder ein erweiterter ist. Und so stellte denn die junge Generation eine Anzahl Forderungen auf, für deren Berechtigung gerade der Umstand spricht, daß sie heute fast selbstverständlich geworden sind.

Das neue Drama will nicht mehr nach akademischer Regelmäßigkeit, nach den nun schon überlebten, abgenutzten stofflichen Wirkungen streben, nicht mehr moralischen Zwecken, nicht mehr dem bloß Schönheitlichen dienen, sondern das Drama will, wie jedes Kunstwerk, einfach einen Lebenswert erschließen. Bei dem Streben nach erhöhter Lebenswahrheit muß von der herkömmlichen Technik manches wegfallen: das Beiseitesprechen — die Scheinmotivierungen bei dem Auftreten der Personen im richtigen Moment — der Monolog, soweit in ihm dem Zuschauer etwas mitgeteilt wird, was er eigentlich aus dem Dialog erfahren müßte — der Scheindialog, durch den die Voraussetzungen und die Vorgeschichte eines Dramas dem Zuschauer dargelegt werden — die Selbstcharakteristik, durch die eine Person ihr inneres Wesen aufdeckt, um dem Zuschauer zu sagen, wie sie beschaffen ist, und endlich die direkte Charakteristik, d. h. die Kennzeichnung der inneren Beschaffenheit einer Person durch die unmittelbare Aussage anderer. Die vollkommene Deutlichkeit der Gestalten muß auf dem künstlerisch feineren Weg der indirekten Charakteristik erreicht werden, d. h. aus den Handlungen und den unbeabsichtigten „Geberden der Rede" muß der Charakter des Menschen hervortreten. Verworfen wurden weiter die großen historischen Haupt- und Staatsaktionen. Handlung, so sagte man mit Recht, ist nicht bloß da, wo der Frosch einen Strohhalm ans Bein bindet und mit der Maus ins Wasser springt, oder wo der Liebhaber vor der Liebhaberin aufs Knie fällt, sondern überall, wo innere Vorgänge in der Seele des Menschen sich abspielen und sich zu Willensakten verdichten. Verworfen wurde ferner die künstliche, dem bloßen Effekt dienende Zuspitzung der Aktschlüsse, die nur den Theaterzwecken dienende Routine bei Abfassung eines Dramas. Aus der Furcht, konventionell zu werden, bevorzugte man die herben, die leise verklingenden, scheinbar unbefriedigenden, eine Frage offen lassenden Aktschlüsse. „Ein Urteil auszusprechen, ist die Methode der alten Schule. Es vom Hörer oder Leser finden zu lassen, Grundsatz der neuen." Das Publikum muß selbst die Folge-

rungen ziehen, um die Idee zu erkennen; sie muß wohl deutlich erkennbar sein, aber sie darf nicht in Sentenzenform dargeboten werden.

*

Die neue Sprache. Alle papierenen Wendungen in der Sprache werden, so weit es irgend möglich ist, getilgt; die Sprache muß nach Lebensstellung der Person, Gemütsart und augenblicklicher Stimmung verschieden sein. Jede stoffliche Erscheinung, jeder lautliche, jeder Gesichts-, Geschmacks- und Geruchseindruck muß der Wirklichkeit genau nachgebildet werden. Die Sprache des Kunstwerks muß in den Jungbrunnen der Mundart tauchen, um lebenstreu und wahrhaftig zu werden. Die Sprache des Kunstwerkes nimmt die Nachlässigkeiten des Lebens, die abgebrochene, abgehackte, stoßweise Sprache des Alltags mit ihren trivialen Ausdrücken in sich auf. Der Dialog muß sozusagen einen doppelten Verlauf nehmen, einen direkten und einen indirekten. „Wir sagen stets nur den geringsten Teil von dem, was wir wirklich empfinden; wir reden anders als wir denken; gerade das Beste verschweigen wir, und was wir wirklich sagen, drückt noch nicht einmal das aus, was wir in diesem Moment fühlen.“ In vieler Beziehung gilt das, was vom Drama gesagt worden ist, auch vom Roman.

*

Der neue Roman. An Stelle des vielbändigen Handlungsromans mit spannender Verwicklung und Reizung der Fantasie tritt eine kürzer gefaßte epische Gestaltendichtung, wie sie Keller und Otto Ludwig in ihren erzählenden Werken gegeben hatten. Das Schwergewicht legten die jungen Dichter anfangs auf die Darstellung des Äußeren (physischer Naturalismus): Stadtviertel, Straßen, Fabriken, Kneipen, Ateliers werden genau geschildert; Lebensgewohnheiten, Sitten, soziale Zustände, Versammlungen, Alltagsbilder bis in Einzelheiten treu dargestellt, als gelte es, Material für einen künftigen Kulturhistoriker aufzuhäufen. Nach 1890 verfeinert sich die psychologische Darstellung mehr und mehr; das Schwergewicht ruht nicht mehr auf der Schilderung äußerer Vorgänge, sondern auf der Zergliederung und Schilderung seelischer Zustände (psychischer Impressionismus).

Die Beobachtungsgabe für Welt und Umwelt war durch Zola ungemein geschärft worden; doch gingen unsere deutschen Naturalisten an Genauigkeit und Kleinbeobachtung weit über ihn hinaus. Das Blaffen der Lampe, das Ticken der Uhr, die Lichtflecke im Zimmer, die Sonnenstäubchen, die Geräusche in der Umwelt, wurden mit größter Genauigkeit geschildert. Holz machte den Unterschied zwischen alter und neuer Kunst am Beispiel eines fallenden Blattes klar. Die alte Kunst konnte nichts weiter melden, als daß das Blatt im Wirbel sich drehend zu Boden sinkt. Die neue Kunst, sagte Holz, schildert diesen Vorgang von Sekunde zu Sekunde: wie das Blatt, jetzt auf dieser Seite vom Licht beglänzt, rötlich aufleuchtet, jetzt auf der anderen schattengrau erscheint, wie in der nächsten Sekunde sich das umgekehrte Bild darbietet; wie das Blatt jetzt senkrecht fällt, jetzt zur Seite getrieben wird, jetzt wieder lotrecht sinkt usw.

*

Die neue Lyrik. Auch die Lyrik sollte von der Schablonenhaftigkeit, namentlich aber von der Papiersprache und den zurückgelassenen Elementen des

Platenschen, Heineschen und Geibelschen befreit werden. Hier sind Verschiedenheiten zu bemerken. Während Schaukal u. a. die alte Form beibehalten, die Sprache aber, als das einzige für den Dichter im letzten Grund verfügbare Mittel dem schaffenden Genius zur freien Gestaltung überlassen, verwirft Holz von vornherein die Strophenform und den Reim.

„Durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird, ein geheimer Leierkasten . . . Was im Anfang hohes Lied war, ist dadurch, daß es immer wiederholt wurde, heute Bänkelsängerei geworden . . . Der erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin."

Die moderne Lyrik im Sinn von Holz will mit bewußter Absicht auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichten; sie will allein durch den Rhythmus, durch die schlichten natürlichen Schönheitswerte der Worte wirken; die Form, der Reim, die Strophe sollen nicht mehr den Inhalt einschnüren. „Drücke aus, was Du empfindest, unmittelbar, w i e Du es empfindest, und Du hast den Rhythmus. Du greifst ihn, wenn Du die Dinge greifst." Unregelmäßig abgeteilte Zeilen und eine unsichtbare Mittelachse sollen die äußere Form der Gedichte bilden. Für jedes Stoffteilchen fordert die neue Lyrik einen eigenen Rhythmus. „Meint man", rief Holz in der Revolution der Lyrik 1899, „meine Verse seien gar keine, sondern nur abgeteilte Prosa, so habe ich nichts dagegen: es kommt mir nur auf die Sache an, nicht auf den Namen."

Im allgemeinen liegt die stärkste, mannigfaltigste und originellste Produktion der fünften Generation nicht auf dramatischem und epischem, sondern auf lyrischem Gebiet. Es tauchen neue Inhalte auf, es werden Stoffe behandelt, die früher gar nicht in den Darstellungskreis der Lyrik gezogen wurden; es spricht eine neue Welterkenntnis aus den lyrischen Gedichten (Individualismus, Monismus, Sozialismus, Weltgottglaube); es bricht sich eine starke „religiöse" Stimmung gegenüber der mehr spielerischen der Heine- und Geibelnachahmer Bahn; endlich treten auch neue Formen der Lyrik auf. Die Reihenfolge der Namen: Liliencron—Holz—Nietzsche—Dehmel—Stefan George—Rainer Maria Rilke zeigt in den Höhepunkten die Entwicklung der modernen Lyrik an.

*

Die literarische Bewegung war nach 1890 rasch vorwärts geschritten. In diesem Jahr war eine sozialdemokratische freie Volksbühne von Bruno Wille gegründet worden; in Berlin, Hamburg, Stettin, München waren freie literarische Gesellschaften entstanden, die alle auf dem Boden der neuen Dichtung standen. In Leipzig, Breslau, Hamburg, Zürich, Prag bildeten sich kleinere Kreise. Zahlreiche Dichter und Schriftsteller sammelten sich „hinter der Weltstadt" in Friedrichshagen am Müggelsee. Man hat viel von der sogenannten „Friedrichshagener Kolonie" gesprochen. In Wirklichkeit gab es eine solche gar nicht. Die meisten Mitglieder waren nur Gäste bei Wille und Bölsche. Es war ein zwangloser Freundschaftskreis. Fast alle waren unter W. Bölsche Mitarbeiter an der Zeitschrift Freie Bühne. In Rückerinnerung an jene Zeit schrieb Heinrich Hart:

„O ihr Tage von Friedrichshagen! Ihr Wanderungen am Müggelsee und durch die Müggelberge. Ihr seligen Stunden verträumten Hindämmerns in der Kiefernheide, gemeinsamen Schaffens und Wirkens und Suchens, fröhlicher Symposien und ernster Arbeit am eigenen Selbst."

Zuerst lebten Wille und Bölsche dort, dann kamen die Harts hin, Hauptmann lebte in Erkner; besuchsweise hielten sich Hartleben, Halbe, Wedekind, Dehmel, Mackay, Polenz, Gumppenberg dort auf. Strindberg setzte sich eine Zeitlang fest, ebenso Ola Hansson mit seiner Gattin Laura Marholm. Von Fremden kamen noch Arne Garborg, Przybyszewsky, Rod u. a. Der fröhliche Kreis, der niemals einheitlich gedacht und gehandelt hat, lockerte sich im Jahr 1893 und zerfiel. Am Orte blieben nur Wille und Julius Hart, Bölsche kam später wieder hinzu. Die Elemente waren die alten, doch bei jedem einzelnen zeigten sich neue Ziele und neue Entwicklungen.

Im Jahr 1890 war der Naturalismus von Berlin auch nach Östreich gedrungen. Hermann Bahr hatte dabei Agentendienste verrichtet. Der Wiener Naturalismus unterschied sich wesentlich von dem Berliner. Er mied die Brutalitäten des norddeutschen Naturalismus, er kritisierte vor allem das Überlieferte nicht. „Man frage einen der jungen Berliner nach Spielhagen oder Heyse — besser würde man den Henker gleich nach seinem Opfer fragen. Man frage einen der jungen Wiener nach der Eschenbach oder Saar — und der herzlichsten Verehrung, der innigsten Liebe, der zärtlichsten Treue ist kein Maß." Schon die Tonart war anders. „In diesem Lande alter Kultur wollte man von der rauhen Unanständigkeit des Naturalismus, vom schwieligen Proletarierstück und allerhand Kellererlebnissen nichts wissen. Auch die Welt, in der man sich nicht langweilt, wollte man nicht in ihrer dürren Gemeinheit sehen." Der Wiener Naturalismus hat etwas Weichliches, Weibliches, Genießendes; er gibt ein Bild der Wienerstadt mit ihren Plätzen, Gärten, Straßen und von dem Leben ihrer Bewohner, aber nicht scharf und notizbuchmäßig, sondern mit Empfindung gemischt und gleichsam aus der Erinnerung heraus. Das Alltägliche wurde gesagt, aber in einer entzückend einfachen Form von musikalischem Reiz. Es war ein Naturalismus, der, wie die Wiener sagten, in die Form eines Walzers gebracht ist.

*

Bis 1890 war die neue Bewegung im Norden überwiegend in formaltechnischen Bestrebungen aufgegangen und hatte darin eine gewisse Höhe erlangt. „Auf dem Weg zu seinem Ziel: Darstellung der Welt, wie sie ist, Darstellung des Menschen in seiner unverhüllten Natur, mußte sich für den Realismus, gemäß seinem Wahlspruch: Wahrheit um jeden Preis, die Welt der scheinbar äußeren Realität sehr bald um die Welt der Seele erweitern, denn man mußte mit Notwendigkeit auf die Kantische Erkenntnis stoßen, daß es für den Menschen nur eine Welt der Vorstellung gibt; man mußte einsehen, daß die sogenannte äußere Welt nur insoweit für den Menschen vorhanden ist, als sie von ihm erfaßt wird, daß sie auch eine Mitschöpfung des Menschen, die Welt seiner Seele, seiner inneren Anschauung ist."

Damit beginnt für die Literatur der jungen Generation der psychische Impressionismus. Das führende Talent in dieser Richtung ist Nietzsche. Sein Durchdringen bezeichnet einen Wendepunkt in der Literatur des Zeitgeschlechtes, von 1890 an wandelt sich der äußere Impressionismus in einen inneren. Nietzsche hat auf unser Schrifttum den größten Einfluß gehabt. Er wird in der Geschichte der Philosophie voraussichtlich keine so wichtige Rolle spielen wie in der Geschichte

der Literatur. Bis 1886 war Nietzsche der Jugend fast unbekannt, dann ward er der Abgott kleiner auserwählter Kreise; wie ein ausgeplaudertes Geheimnis ward nach 1890 die Kenntnis von ihm allgemein. Von seinem Durchdringen, nicht von der Bewegung der Symbolisten in Frankreich, datiert die Wendung der jungen Generation vom Sinnfälligen zum Seelischen, vom Stofflichen zum Formalen, vom Realen zum Fantastischen, vom Demokratischen zum Aristokratischen. Der Naturalismus war bisher sozial gefärbt; nun tritt der soziale Gedanke in der Kunst zurück. Auch in den Kunstmitteln der Sprache äußerte sich der Einfluß Nietzsches:

„Die Sprache des Alltags reicht nicht mehr aus. Man braucht Nuancen, man braucht die Kraft des Bildes, der Metapher, man braucht Klang, Rhythmus, die Musik der Sprache, um sich auszudrücken, um die Realitäten der Seele darstellen zu können. Dem psychisch sublimierten Inhalt gemäß herrscht eine lyrische Grundstimmung vor. Da die Liebe, von der Wollust bis zu ihren höchsten geistigen Zuständen, die feinsten, tiefsten und heftigsten Bewegungen in der Seele auszulösen vermag, der Mensch darin am ehesten sein innerstes Wesen offenbart, sind die Probleme des psychischen Naturalismus vorwiegend sexueller Natur. Immer sind die Stoffe pathologisch, weil sie am ergiebigsten . . . Dichtungen voll intensivsten Lebens, das aber verflammt, in letzter, höchster Glut die bleiche, heiße Pracht seiner Farben versprüht."

In den Blättern für die Kunst 1892 bis 1898, im Bierbaumschen Musenalmanach für das Jahr 1893, in der mit erlesenem Geschmack redigierten Kunstzeitschrift Pan 1895 bis 1899, in der Insel 1899 bis 1902, erkennt man, wie durch den Einfluß Nietzsches der physische Impressionismus allmählich durch den psychischen Impressionismus verdrängt wird. Es ist ein Beweis für die Kraft der Generation, daß beide Strömungen sich in ihr vereinigen; daß die eine beginnt, noch ehe die andere sich völlig ausgegeben hat. Die stärkste Reaktion gegen den Naturalismus findet man in den Blättern für die Kunst.

Das geistige Oberhaupt der Blätter für die Kunst ist der Lyriker Stefan George. Der Herausgeber war Karl August Klein, der die Einleitungen und die programmatischen Erklärungen schrieb. Von den Beiträgern — zumeist Wiener — sind zu nennen: Hugo von Hofmannsthal, Paul Gerardy, Karl Wolfskehl, Emil Rudolf Weiß, Max Dauthendey und Waclaw. Die Blätter für die Kunst erschienen in zwanglosen Heften von vornehmster Ausstattung 1892 bis 1904. Sie wurden vom Buchhandel gänzlich fern gehalten und hatten nur einen geschlossenen, von den Mitgliedern geladenen Kreis von Lesern. Zwei Auslesen wurden der Öffentlichkeit zugänglich, die erste umfaßte die Jahre 1892 bis 1898, die zweite die Jahre 1898 bis 1904. Nach diesem Jahr erschienen keine Blätter für die Kunst mehr; eine Reihe dichterischer Einzeldrucke löste die Blätterfolgen ab, so, außer den Werken Stefan Georges selbst, Dichtungen von Wolfskehl, Friedrich Gundolf und Lothar Treuge.

Hier die wichtigsten abweichenden Forderungen: „Der Naturalismus hat nur verhäßlicht, wo man früher verschönte, aber streng genommen nie die Wirklichkeit wiedergegeben." „Wir wollen keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen; keine Betrachtung, sondern Darstellung; keine Unterhaltung, sondern Eindruck." „Mit peinlich genauer Detailmalerei war das Wirkliche dargestellt worden, klipp und klar hatte man alles herausgesagt. Jetzt taucht man ins Geheimste ein, wird prophetenhaft, spricht in Rätseln, ist tiefsinnig dunkel und gesteht vor allem zu, daß das Feinste unaussprechlich ist, man deutet es nur an." Verhaeren, Lerberghe, Maeterlinck hatten in Frankreich um die-

selbe Zeit den Symbolismus aufgebracht. Sein Wesen ist schon an anderer Stelle charakterisiert worden. Bei uns wurde die symbolistische Dichtung nur in einzelnen Äußerlichkeiten nachgeahmt. „Der große und wahre Symbolismus, der der Welt einen Faust und die Göttertragödien Richard Wagners gab, hat mit der rein artistischen Richtung der Franzosen nichts zu schaffen. Der Symbolismus der hohen Kunst war in Deutschland niemals tot gewesen. Hebbel hatte in seinem Sinne den Gyges geschaffen, Böcklin hatte ihm seine Farbenkunst geliehen. Dieser Symbolismus ist unsere ewige Moderne, zu der sich jeder Dichter bekennen muß, der höhere Ziele hat, als dem Publikum die Langeweile zu vertreiben. Er ist wohl dem Deutschen — und der nordischen Rasse überhaupt — mit dem Blute selbst angeboren."

*

Von bleibender Bedeutung ist, daß durch die erbarmungslose Scheidekunst, die die Jugend an den Halb- und Vierteldichtern, den Familienblattdichtern geübt hatte, die großen Dichter des vergangenen Jahrhunderts nunmehr strahlend hervortraten, namentlich Mörike, Hebbel, Otto Ludwig, Keller und Anzengruber. Durch den Umstand, daß diese Dichter nach mehr oder minder langer Verkennung fast mit der Gewalt von lebenden Dichtern in die gärende Literatur eindrangen; daß sie durch Aufführungen, Rezitationen, Kritiken und Artikel mit ungeahnter Energie zu herrschenden Stellungen erhöht wurden, entfaltete sich in Deutschland von 1890 bis 1900 eine wahre Renaissance, die vielleicht die merkwürdigste Erscheinung der gesamten Entwicklung der jungen Generation ist.

Dies führt uns auf einen Punkt, in dem sich das künstlerische Empfinden dieser Generation wesentlich von dem früherer Zeiten unterscheidet. Einerseits geht das künstlerische wie literarische Schaffen auf rückhaltlose Darstellung des modernen Lebens, andererseits wendet es sich mit schwärmerischer Liebe zur Vergangenheit zurück. Oder mit anderen Worten ausgedrückt: Neben dem modernen Empfinden liegt in den Menschen dieses Zeitgeschlechts auch ein sehr starkes geschichtliches Empfinden. Am Beispiel der bildenden Kunst sei dies dargetan. J. Folnesics sagt über die Entwicklung der modernen Kunst, wobei der Bezug auf die Literatur im Auge zu behalten ist:

„Der Verlauf des künstlerischen Schaffens im 19. Jahrhundert ist nichts anderes als ein beständiges Aufnehmen der gesamten Kunstgeschichte durch die schaffenden Künstler. Darin liegt sowohl die Stärke als auch die Schwäche dieser Kunstperiode. Hieraus erklärt sich auch die geringere selbstschöpferische Kraft ebenso wie der häufige Wechsel der Richtungen und Ziele. Die Aufnahme der gesamten Kunst-Erudition der Vergangenheit durch die schaffenden Künstler hat mehr als ein Jahrhundert in Anspruch genommen . . . In dem Moment aber, als das Ziel erreicht war, schien es plötzlich wertlos. Man hatte das Gefühl, an einem toten Punkte angelangt zu sein, und aus diesem Gefühl heraus entstand die Sezession. Sie wurde begünstigt durch die Umwertung aller Werte, die große durch Nietzsche hervorgerufene Revolution der Geister, die bei der kunstbeflissenen Jugend eine hochaufflammende Begeisterung für alles, was der bisherigen Anschauung entgegengesetzt war, erweckte. Vergeblich warnten ruhig Denkende vor allzu großem Vertrauen zu den Neuerern. Wie jeder Fortschritt, so erfolgte auch dieser nicht nach dem Andante der Gemäßigten, sondern nach dem Allegro der Radikalen. Wie jeder Fortschritt setzte er mit Rücksichtslosigkeiten ein, um erst in der Ebbe der Begeisterung sich der zerstörten oder unbeachtet gelassenen Werte zu erinnern. Dieses Überbordwerfen aller Traditionen, dieses Allesvergessenwollen, dieser Kultus der Individualität, dieses Anfangen in der Kinderstube der Kunst hat zweifellos auch viel Talent und Originalität ans Licht gebracht,

aber die meisten der damals geborenen Wunderkinder sind bereits tot ... Eine ernstliche Trennung von alter und neuer Lehre erweist sich als unmöglich. Die Sezession kann ohne die Tradition auf die Dauer nicht vorwärtskommen, und die Tradition nicht, ohne das Neue aufzunehmen. Darin liegt der große Denkfehler der Sezession, daß sie erklärt, sie wolle der Zeit ihre Kunst schenken und dabei nur die Zeit der Eisenbahnen und Dampfmaschinen, der Bazillen und Röntgenstrahlen, des Fracks und des Zylinders vor Augen hatte, und nicht bedachte, daß es auch die Zeit der verfeinertsten Kenntnis der Antike, die Zeit des größten Sammeleifers auf antiquarischem Gebiete ist, die Zeit, in der für einen Rembrandt eine Million Mark zu haben sind, in der die Staaten förmliche Flotten ausrüsten, um antike Marmorfragmente aus Kleinasien nach Europa zu bringen, in der die Freude an alter Kunst keine Grenzen kennt, die die Vorliebe für Antiquitäten bis ins Krankhafte gesteigert hat. Und es ist auch die Zeit, in der das Interesse für die Kunst der Vergangenheit alle Schichten der Bevölkerung durchdringt, während die wissenschaftliche Spezialforschung in die verborgensten Tiefen hineinleuchtet. Dieser Sinn für Historie, diese Achtung vor der Vergangenheit gehört aber geradeso zum modernen Menschen wie sein Kostüm, sein Verkehrswesen und alles, was uns die angewandte Naturwissenschaft an Fortschritten gebracht hat. Das geschichtliche Empfinden von der Charakteristik des modernen Menschen loslösen heißt ein modernes Menschen-Phantom konstruieren."

Dies Wissen um Kunst und Dichtung der Vergangenheit, dieses Niederschauen von den Höhen der Bildung, dies Hereinfluten aller möglichen Ideen, Formen und Stile muß bei Beurteilung des Wertes der Dichtungen besonders betont werden. Nähme jemand die Werke der Generation als Werke eigensten Ursprungs, erklärte er sie nur aus Geist und Begabung des Dichters, faßte er die Werke nicht entweder ganz oder mindestens teilweise als überkommene Bildungsprodukte auf, so würde er sich bei ihrer Bewertung die erheblichsten Irrtümer zu schulden kommen lassen. Ein großer Teil der Dichtungen dieser Generation ist in erster Linie dem aufgespeicherten Reichtum von Ideen und Vorbildern zu danken; ein anderer Teil dankt der bitteren Notwendigkeit und der verführerischen Macht des wirtschaftlichen Verdienens seinen Ursprung, und nur ein verhältnismäßig kleiner Teil von Dichtungen ist in der Literatur von 1890 bis heute vorhanden, der ein wirklich eigenes inneres Erleben und ein selbständiges Gestalten erkennen läßt, und der deshalb für die literargeschichtliche Betrachtung allein in Frage kommt.

*

Ein Merkmal, das wir schon mehrfach bei dem Wechsel der Zeiten beobachtet haben, kehrt auch im Leben dieser Generation wieder: mit dem Bilderstürmen begann sie, mit der Verehrung der Großen endet sie. Es ist bereits hervorgehoben worden, daß deutsche Meister, die fast schon vergessen waren, hierbei eine führende Rolle gespielt haben. Nicht durch Ibsen, Zola, Tolstoi, sondern aus deutscher Art und Kunst hat sich die Dichtung erneuert. Nur des Durchgangs durch die Fremde hat es bedurft. Das Aufkommen Hebbels steht in tatsächlicher Beziehung zu dem Aufkommen Ibsens. Hebbels Symbolismus und Sittlichkeit verstand man erst, als man die „Runenschrift Ibsens" zu lesen gelernt hatte. Otto Ludwigs Studienhefte vom Jahr 1856 wurden erst jetzt recht verstanden. Dasselbe war bei Anzengruber der Fall: mit Überraschung erkannte man, daß seine Dramen im Grunde fast alles enthielten, was Russen, Franzosen und Norweger und ihre Dolmetscher uns zu lehren bemüht waren.

*

Langsam, doch unwiderstehlich und stetig war ums Jahr 1900 die neue Bewegung an ihr Ziel gelangt. Es war kein Bruch mit der Vergangenheit ein-

getreten, wie es in den Tagen des Kampfes den Alten und den Jungen erschienen war, es war ein organisches Wachsen und Werden. Und auch auf Seiten der Alten war manches anders geworden. Das Mißreden gegen das Neue, das Verneinen aus Bequemlichkeit war verstummt — unglaublich, wie zähe die Menschennatur gegen alles Neue sich sträubt! — leise und unmerklich, aber allgemein war die Erkenntnis des Neuen durchgedrungen; die einflußreichen Professuren, die Kritiker-, Verleger- und Dramaturgenposten waren zum großen Teil mit Anhängern der neuen Richtung besetzt; die Generation stand an den „Krippen des Staates"; einzelne Dichter erhielten Staatspensionen; der Kampfeifer hüben und drüben hatte sich abgekühlt, die Überraschungen waren vorüber; man hatte einsehen lernen, daß man eine notwendige Entwicklung durchgemacht hatte; man suchte frei zu werden von den früheren Schlagworten Idealismus und Realismus, man verkümmerte der Jugend das unveräußerliche Recht nicht mehr, ihre Kräfte zu entfalten; viele Dichter der vorangehenden Generation suchten sogar in der Art der neuen Dichtung zu schaffen. Es kam die Zeit, da abhängige Talente, Nachahmer, Ausläufer und Dichter aus dritter, vierter Hand immer zahlreicher auftraten, da junge reiche Snobs die Dichtung zum Zeitvertreib pflegten. Wer auf die Strömung der Luft und die Zeichen der Zeit zu achten gelernt hatte, der mußte sich sagen, daß es für die Generation langsam Herbst wurde. Manche von den jüngeren Dichtern, die hoffnungsvoll begonnen hatten, waren gestorben oder vom Leben zerrieben; einige zum Journalismus gedrängt, andere waren in ihrer Entwicklung stehen geblieben, wer konnte sagen, weshalb? — der treibende Saft war einfach gestockt, der Trieb des Wachstums war zum Stillstand gekommen — einige Talente standen wohl in rüstigem Schaffen, aber in Zeitungsromanen, die dann in Buchform erschienen und „Literatur" spielten, wiederholten sie, was sie früher Besseres geschaffen hatten; einige waren zu bloßen Industrietalenten zumal im Drama herabgesunken. Es herbstelt ... Einige Zeichendeuter heben den Blick von der Erde und schauen in dämmernde Ferne, und damit auch die Kalendermacher nicht fehlen, treten jetzt Literarhistoriker auf, die es unternehmen — was sie in den Zeiten der Tag- und Nachtgleiche, der Frühlingsgewitter und der schwülen ahnungsvollen Sommernächte weislich unterlassen hatten — das Wachsen und Werden der Generation zu beschreiben und die Literatur der eigenen Zeit historisch zu begreifen.

* * *

Und das Ergebnis? Fassen wir es kurz und schlicht zusammen:

1. Mit der Epigonenkunst hatte man gebrochen, die Schillernachahmung hatte man endgültig beseitigt, die Trugtalente, die Halbdichter und Modepoeten der früheren Zeit waren gründlich abgetan.

2. Die großen Dichter der vorangegangenen vier Generationen: Kleist, Grillparzer, Mörike, Hebbel, Ludwig, Keller, Anzengruber hatte man in ihrer Bedeutung erfaßt und für das moderne Schrifttum lebendig gemacht.

3. Der Zusammenhang mit der großen europäischen Geistesbewegung war hergestellt; die Fühlung mit den Interessen der Zeit war gewonnen, die modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse waren unlösbar mit dem Schrifttum ver-

bunden. Die Literatur war wieder eine Macht geworden, mit der man sich ernsthaft auseinandersetzen mußte.

4. Leben und Charakteristik waren in der Dichtung neu erblüht; die Daseinsfreude war erhöht; das Typische, Allgemeingültige in der Poesie war zurückgedrängt; man suchte das Intime, das Individuelle, man strebte nach Aufrichtigkeit und Ursprünglichkeit; das bloß Schönheitliche lehnte man ab.

5. Eine neue dichterische Technik war ausgebildet und damit nicht nur ein großer technischer Fortschritt im Einzelnen gewonnen, sondern auch eine gewisse Höhe technischen Könnens erlangt, die zu erreichen fortan jeder Dichter stillschweigend verpflichtet war.

6. Nach dem Naturalismus stand alles Heimatliche in junger Blüte. „In weiter Flur bestrahlte die Sonne urwüchsig Herrliches und still Naives, aus der Heimatscholle in lieblicher Kraft Geborenes, Schöpfungswunder der Dichtung, für die die Welt solange kein Auge gehabt."

7. Und endlich war ein Grundunterschied zwischen alter und neuer schriftstellerischer Art entstanden, der sich an einem Bilde klar machen läßt: „Man halte sich ein Stück von Hauptmann, einerlei welches, gegen ein paar Akte Blumenthal, von denen es keine Phrase ist, daß sie das Theater bei uns einmal beherrschten. Ja, da steht eben schlicht die „Kunst" als unschuldig neue nackte Venus Anadyomene gegen etwas total Verschiedenes, — sei es noch so brav gemacht."

Die Pfadfinder

Kretzer

Nicht als Gesamterscheinung darf Max Kretzer unter die Pfadfinder gerechnet werden. Mit seinen ersten Romanen aber zog er ein neues großes Gebiet in das Reich der Dichtung. Man kann wohl sagen, daß auf seinen Wegen Holz und Schlaf, Gerhart Hauptmann und die sozialen Romanschriftsteller und Dramatiker der Folgezeit gewandelt sind. An Beschränkungen und Schablonenhaftigkeiten des Romanstils, die man heut — wie lange schon! — versunken wähnt, muß man erinnern, will man Kretzers Pfadfindertum richtig ermessen.

Viele hatten schon vor ihm das moderne Berliner Leben in Romanen zu schildern versucht, so Gutzkow (Ritter vom Geist), Spielhagen (In Reih und Glied), Karl Frenzel (Silvia, Nach der ersten Liebe), Heyse (Kinder der Welt). Doch wie hatten sie dies getan! Ängstlich mieden sie genauere Angaben und realistischere Wesenszüge; selbst der Name Berlin wurde oft nicht genannt, der Schauplatz wurde nach einer „großen Stadt in Norddeutschland" verlegt. Statt Unter den Linden sagte man Unter den Akazien, statt Tiergarten Tierpark, statt Königsplatz Kaiserplatz. Als Kretzer 1879 auftrat und die Schablone durchbrach, als er die Straßen mit ihrem Namen nannte, die Passage, die Friedrichstraße, das Café National, die Hasenheide und dazu Menschen aus diesen Umgebungen schilderte, da kamen an die Zeitung, die diesen Roman brachte, Klagen, Beschwerden, entrüstete Entgegnungen! Daß die Darstellung des Lebens in den Kunstwerken realistischer werden mußte, war nach den geschilderten Wandlungen des öffentlichen und

privaten Lebens klar; doch daß Kretzer als der erste mit dem Herkommen aufräumte: dieser Umstand sichert ihm die Stellung in der Literatur.

Max Kretzer, geboren 1854 in Posen, war der Sohn eines Malermeisters und späteren Gastwirts. Völlig verarmt, mußte die Familie Posen verlassen und 1867 nach Berlin übersiedeln. Im Alter von dreizehn Jahren wurde Max Arbeitsbursche in der Stobwasserschen Lampenfabrik, er mußte von früh sechs bis abends sieben Uhr arbeiten und verdiente einen Taler die Woche; mit fünfzehn Jahren erlernte er die Stuben- und Schildermalerei. In den unteren Volksschichten der Großstadt lebend, ein Besitzloser unter Besitzlosen, prägten sich ihm die Bilder sozialen Elends tief ein. Der rege Bildungsdrang des jungen Arbeiters litt darunter nicht; durch Selbststudien suchte er vorwärts zu kommen, Bücher wurden seine liebsten Freunde, er las die Nächte hindurch und rang sich Schritt für Schritt empor. Der Abgeordnete Franz Duncker, der Herausgeber der Berliner Volkszeitung, stellte ihm einen Sekretärposten in Aussicht. Bei der Arbeit an einem Firmenschild hatte Kretzer das Unglück zu stürzen. Mit gebrochenem Fuß wurde er nach Hause getragen. Dort war soeben die Rohrpostkarte eingetroffen, die die Ernennung zum Privatsekretär enthielt. So war das nahe Glück von neuem in die Ferne gerückt. In einem Zimmer, aus dessen Ecken die Not starrte, lag der junge Arbeiter, von der Sorge gequält: wird morgen Brot sein? Auf dem Krankenbett schrieb Kretzer die ersten Skizzen. Sieben Jahre schweren, langsamen, schriftstellerischen Emporringens folgten. Man kann wohl sagen, daß sich Kretzer nur durch Fleiß, ohne Reklame, aus eigener Kraft in die Höhe gearbeitet hat. Volkswirtschaftliche, geschichtliche, soziale Studien trieb er mit Eifer. Haften blieb in ihm die Schwerfälligkeit und die Ungleichmäßigkeit des Wissens; mitten in der Darstellung mahnt oft eine Einzelheit an die Lücken seiner Bildung. Der literarischen Parteiung der achtziger Jahre schloß sich Kretzer nicht an; mit emsigem Fleiß sah er mehr auf seiner Hände Werk als auf die Theorie zur Neugestaltung der Literatur. Seit den neunziger Jahren lebte er in Charlottenburg in guten Verhältnissen, mit der bürgerlichen Gewissenhaftigkeit eines Zola jährlich seine Romane hervorbringend.

Romane: Die Betrogenen 1882. Die Verkommenen 1883. Meister Timpe 1886. Die Bergpredigt 1889. Der Millionenbauer 1890. Das Gesicht Christi 1897.
Kleine Werke und Skizzen: Im Riesennest 1886. Im Sündenbabel 1886. Gefärbtes Haar 1891.

Der Lebenslauf Kretzers läßt schon die Züge ahnen, die sein Schaffen bestimmt haben. Kretzer ist der erste Schriftsteller seiner Generation, der mit der Kühnheit und Ursprünglichkeit eines Kindes aus dem Volk das Leben des Volkes, der Arbeit zu schildern wagte. Bei seinen Vorgängern gab es ein Zieren, ein Schämigtun, ein Tasten gleichsam, ob man ein Schrittchen weiter in die gemeine Wirklichkeit gehen dürfe. Kretzer empfand davon nichts. Im Dunst der Arbeitsstube, in der von Lärm und Trübsal erfüllten Mietskaserne war er groß geworden; das Laster, das Elend, die Zähigkeit, die stille Tüchtigkeit, die kleinen Freuden des Volkes hatte er kennen lernen. „Es gibt", schrieb Kretzer — und damit drückte er im Verhältnis zur Kunst der Generationen vor ihm etwas neues aus — „es gibt für den ernst schaffenden Schriftsteller nichts Erquickenderes als die zeitweilige Berührung mit schlichten braven Leuten, den steten Anblick von harter Arbeit, des nimmer rastenden Kampfes ums Dasein, der die Triebfeder aller schlechten und guten Handlungen ist. Das Gefühl bleibt warm (vorausgesetzt, daß eins vorhanden ist), die Fantasie wird neue Anregung bekommen und die Gestaltungskraft wird nicht erlahmen. Was für Stoffe, was für Bilder bieten sich mitten im Volke dem Schriftsteller dar, der gelernt hat zu sehen und zu beobachten, und der es versteht, aus den äußeren Beziehungen zweier Menschen bereits seine Geschichte zu machen." Über die Kreise des arbeitenden Volkes geht Kretzer nur

selten und nie mit Glück hinaus; die Schilderungen höherer Stände in seinen Romanen tragen einen Hauch von Banalität. Große, leitende, soziale Ideen hatte Kretzer nicht. Die Leidenschaft findet in seinen Werken keine Stätte. Die Unerbittlichkeit des großen Sittenschilderers Zola war ihm fremd. Er stellte das Leben des Volkes dar, breit, behaglich, beinahe bürgerlich gemütlich, doch weder mit der Exaktheit der spätern Naturalisten Holz und Schlaf, noch mit der harten, zusammengeballten, blitzartig zuckenden Kraft des Dichters der Weber.

Schon 1879 beginnt die Reihe der Arbeiterromane Kretzers mit dem Werk: Sonderbare Schwärmer oder Bürger ihrer Zeit. In dem großen Roman Die Betrogenen 1882 schilderte Kretzer das Schicksal und den verschiedenen Lebensausgang betrogener Mädchen. Wichtiger und charakteristischer noch ist der Arbeiterroman Die Verkommenen 1883. Er ist der erste soziale Roman der Generation, Bleibtreus gleichzeitige Romane weit überflügelnd und Hauptmanns Dramen die Hand reichend. Das reifste und abgeschlossenste Werk Kretzers ist Meister Timpe 1886. Es schildert an dem Schicksal des ehrsamen Drechslermeisters Johannes Timpe den Untergang des Kleingewerbes durch den modernen Großbetrieb. Im Millionenbauern zeichnete Kretzer die reich gewordenen Schöneberger Bauern — in der Erzählung: Gefärbtes Haar die Halbwelt — in der Buchhalterin die Frau im Erwerbsleben — in der Bergpredigt den Gegensatz zwischen Kirchentum und Christentum. Das Gesicht Christi war ein Versuch in Symbolismus. Unbedeutend sind die Dramen.

Es ist ein Irrtum, Kretzer einen Schüler Zolas zu nennen. Gelernt hat er von ihm, gewiß, aber Kretzers Vorbilder waren Dickens, Balzac und Daudet. An Daudet erinnern namentlich der Aufbau, die Art und Weise, wie die Handlung nicht sonderlich tief, aber für den Leser spannend verschlungen wurde, die zum Realismus strebende und doch niemals ganz wirklichkeitsgetreue Sprache. Der großartige Humor freilich, die Warmblütigkeit und schließlich auch die Menschenkenntnis des Südfranzosen gehen Kretzer ab. Er war und blieb ein Mann des mittleren Maßes, mehr Erzieher als Dichter, mehr gesunder Volksschriftsteller als künstlerischer Herz- und Seelenkündiger.

Bleibtreu

Stieg Kretzer aus dem Arbeiterstand empor, so kam Bleibtreu aus den Kreisen der Bildung und des Besitzes. Frühzeitig, wie nur in Kindern des Glücks, züngelte in Bleibtreu die Flamme des Ehrgeizes empor. Not- und leidgeboren war auch seine Dichtung, aber nicht wie bei Kretzer aus tatsächlichem Mangel, sondern aus seelischem Leid. Bleibtreu trug in die werdende Literatur seines Geschlechts die heiße ehrgeizige Leidenschaft und den großen gedanklichen und geschichtlichen Zug.

Sein Vater bereits, der historisch hochgebildete Schlachtenmaler Georg Bleibtreu aus Xanten am Rhein, hatte 1852 als einer der ersten Maler Ereignisse des Tages dargestellt. In zahlreichen großen Gemälden, auf denen ihm namentlich der Ausdruck zornigen Schlachtengeistes geglückt war, hatte er Szenen aus den Kriegen 1864, 1866 und 1870 wirkungsvoll geschildert. Die Mutter war eine tüchtige kernhafte Natur. 1859 wurde Karl Bleibtreu in Berlin geboren. Seine Mutter gab ihm früh künstlerische Ziele. Mit zwanzig Jahren veröffentlichte er sein erstes Werk, unreif, unfertig in jedem Zug, das Epos Gunlaug Schlangenzunge. Es war das

Unglück seines Lebens, daß er zu kritiklos und zu früh Bewunderer fand. Bleibtreu hatte glänzende Gaben, für die Wissenschaft kaum weniger als für die Kunst; seine Begeisterung glühte für die Großen der Dichtung und der Geschichte: Shakespeare, Cromwell, Friedrich, Napoleon, Goethe, Byron. Vom Vater stammte die Vorliebe für die Kriegswissenschaft, von der Mutter das poetische Talent. Die glückliche Lebenslage gestattete die wuchernde Üppigkeit der geistigen Keime. Nach Beendigung der Studien unternahm Bleibtreu Reisen nach Skandinavien, Ungarn, Italien und England. Dann lebte er in Charlottenburg, in kriegswissenschaftliche, geschichtliche und literarische Studien versenkt und mit beispielloser Hast Werk auf Werk, Novellen, Dramen, lyrische Gedichte, Romane und Schlachtenbilder, in die Welt sendend. Bei seiner günstigen äußeren Lage war er völlig unabhängig. 1882 hatte er mit Dies irae Erfolg; Ende 1885 trat er mit realistischen Novellen hervor; zugleich war, teilweise durch ihn, die literarische Bewegung der Jungen in Fluß gekommen; ärgerlich wünschte er seinen älteren Ruhm nicht mit den Bestrebungen der literarischen Revolutionäre vermischt zu sehen; er strebte ihr Oberherr, nicht ihresgleichen zu heißen. 1886 sprach Bleibtreu in der Broschüre: Die Revolution der Literatur leidenschaftlich verworren das Sehnen der Jugend aus, 1887 bis 1888 leitete er das Magazin, 1888 bis 1890 die Gesellschaft. Mit dem Jahr 1890, als Hauptmann emporkam, trat Bleibtreu mehr und mehr in den Hintergrund. Von seinen neunzig Bänden wohnt nur wenigen bleibende Bedeutung bei.

Dramatisches: Seine Tochter 1886. Harold der Sachse 1887. Schicksal 1885 und 1888. Weltgericht 1888. Ein Faust der Tat 1889.
Lyrisches: Lyrisches Tagebuch 1885. Welt und Wille 1886. Kosmische Lieder 1890.
Erzählendes: Schlechte Gesellschaft 1885. Größenwahn 1887.
Schlachten- und Feldherrnbilder: Dies irae (ohne Verfassernamen 1882 erschienen, ins Französische übersetzt und als das Werk eines französischen Offiziers wieder in das Deutsche übertragen), Das Geheimnis von Wagram, Napoleon bei Leipzig, Cromwell bei Marston Moor, Friedrich der Große bei Kollin.

Man kann Bleibtreu nur verstehen, wenn man vorausschickt, daß das poetische Vermögen nicht die treibende Kraft seines Wesens ist. Es ruhte in ihm der gewaltige, dumpfe Drang, im großen Stil zu wirken. Poetische Gestalten zu schaffen, lag ihm im letzten Grunde fern. Bleibtreu war für die Welt der Taten geboren; aber da im Raum die Sachen hart sich stoßen, und da die Zeit seiner schlummernden Willenskräfte nicht bedurfte, ward er Führer und Feldherr im luftigen Gedankenreich. Nur unvollkommen glückte ihm das. Ein tiefer Zwiespalt zwischen Wollen und Können geht wie ein Riß durch seine Schriften. Bleibtreu ist ein Dichter, doch ohne Gedicht, will man unter Gedicht das Gestaltete, das in poetischer Form Organisierte verstehen. Faßt man Bleibtreu als einen Willensmenschen auf, der unfreiwillig zum Literaten wird, so erklärt sich einerseits seine Kriegspoesie und andererseits seine explosive Gewalt, sein maßloser Drang nach Selbstverherrlichung und sein notwendiges Versiegen auf literarischem Gebiet. Retten kann ihn, als Künstler betrachtet, auch diese Auffassung nicht; aber sie ermöglicht wenigstens das Verständnis für diesen eigentümlichen Pfadfinder der jungen Generation.

Bleibtreu stand fast allein in der Literatur, als er auftrat. In seinem Wesen lag — wie in Tieck, dem Berliner Landsmann Bleibtreus — eine Mischung von Verstandeskälte und romantischer Sehnsucht; er war überklar und doch zugleich mystisch. Ein Reichtum von Kenntnissen und Ideen war in ihn eingepreßt, mehr als in manchen anderen; eine brennende Fantasie griff nach dem Höchsten. Zwei Werke hatten ihn aus der literarischen Jugend schon herausgehoben, als die Revolution der Literatur in den Modernen Dichtercharakteren 1885 begann: Das Drama Seine Tochter — es ist Byrons Tochter gemeint — und das Schlachten-

bild in Prosa Dies irae. Um jenes spielte Byrons Geist, dem sich Bleibtreu nah verwandt fühlte; in Dies irae (Erinnerungen eines französischen Offiziers an die Schlacht von Sedan) regte jener nach innen gezwungene, in die Literatur gebannte Tätigkeitstrieb des Willensmenschen die Flügel. Christian Friedrich Scherenberg (1798 bis 1881) hatte in Waterloo, Leuthen, Abukir poetische Schlachtenschilderungen gegeben, aber Bleibtreu straffte die Wirklichkeitsdarstellung und gab den Generalstabsberichten novellistische Form. Die folgenden Schriften Bleibtreus zeigten auf das deutlichste sein Ringen nach einer neuen Form. Bleibtreu war mit der gesamten Jugend einig in der Verachtung der alten Schulästhetik, der Epigonendichtung, der hergebrachten Jambenstücke, der Butzenscheibenlyrik, der Kunst der geschmackvoll alternden Heyse, Scheffel, Ebers. Die Darstellung zeitgenössischer Zustände, moderner Menschen schrieb die Jugend auf ihr Programm; Straßen, Kneipen, Ateliers von heute sollten, in Augenblicksbildern keck erfaßt, im Rahmen der Dichtung erscheinen. Und koste es den Preis der Schönheit, nur endlich einmal aus dem Erhabenen, Edlen, Vornehmen, Eingebildeten, Nachgebildeten heraus! Auch Bleibtreu verlangte vom Dichter frische, derbe Kraft; zugleich aber forderte er die Verkündigung der modernen Weltanschauung und den Anschluß ans geistige und soziale Leben der Gegenwart. Im Frühlingsrausch dieser neuen Stimmungen und Empfindungen schrieb er seine realistischen Novellen: Schlechte Gesellschaft. Man darf Zola nur in bedingtem Sinn für Bleibtreu als Vorbild heranziehen. Die Novellensammlung erklärt sich von selbst aus Überdruß am Alten, Gezierten, Satzungsmäßigen. Zwei Geschichten waren darin für die Entwicklung der jungen Literatur am wichtigsten.

Der Student Gottlieb Ritter liebt eine dänische Liedersängerin in einem Berliner Tingeltangel; er wird nicht von ihr erhört und erschießt sich (Prostitution des Herzens).

Eine tiroler Büfettdame von üppiger Schönheit wird in einem Berliner Schanklokal von einem jungen Komponisten angeschmachtet. Ein Zufall führt sie in Wien mit ihrem früheren Geliebten, einem Grafen, wieder zusammen. Die Nebenbuhler fordern sich; der junge Künstler fällt im Duell; die Heldin stirbt an einem Blutsturz (Raubvögelchen).

Die Absicht, die Bleibtreu dabei hatte, war klar. Er wollte ein Stück modernes Leben in die Dichtung reißen, zugleich aber wollte er die Tempelhüter des Alten mit brutaler Kraft vor den Kopf stoßen, sie in ihrem Schönheitsdusel aufscheuchen und beleidigen. Die Kellnerin als Hauptgestalt — ätherische Liebe im Bierdunst — Zotenworte neben feinsten Gefühlswerten — zahllose verhimmelnde Gedichte und daneben die Zwanglosigkeit der gewöhnlichen Gassenrede: es ist im Ganzen für den späteren Betrachter ein ungenießbares Werk. Doch zeigte sich daneben auch unverkennbare dichterische Kraft. Der Schluß vom Raubvögelchen war ein großer, gewaltiger, die Seele weitender Akkord. Ein wichtiges literarisches Manifest war Bleibtreus Flugschrift: Revolution der Literatur. Bleibtreu träumte sich hier in die Rolle eines Tatmenschen; seine Schrift war unreif, überspannt, subjektiv trunken, herrisch, doch vielleicht war der Kommandoton notwendig, die Jugend um das Panier des Führers zu sammeln, der, ein Napoleon des Kaffeehauses, die jungen Freunde seines Kreises im Grunde doch nur als Kanonenfutter betrachtete. Bleibtreu ist ein Märtyrer der Fantasie. Mit der Feder machte er

Revolutionen, mit der Feder, sagt Emil Mauerhof von ihm, schrieb er Todesurteile; mit der Feder führte er Feldzüge, blind um sich wütend; mit der Feder warf er unter tödlichem Hohn literarische Republiken zum Fenster hinaus. So steigerte er sein Innenleben bis zu dem Grad, wo er, da ja doch kein Mensch auf die Dauer ganz ohne die Anerkennung seiner Mitmenschen leben kann, notwendig nach einem Verstehen seiner Absichten dürstete. Und in der Welt ringsum, von der kleinen, immerhin unsicheren Schar seiner Jünger abgesehen, fand er besten Falls nur kühle Betrachtung, meist aber Spott und eisiges, tödliches Stillschweigen. Der ehrliche, wahrhaftige, schwerfällige Mann wähnte sich von Feinden umgeben. Er glaubte an eine unsichtbare Verschwörung, die nur in seinem Hirn bestand. Je weniger die Welt von ihm wissen wollte, desto grimmiger tönte sein Selbstlob, desto blutiger zerrte er die Persönlichkeit seiner Feinde in seine Werke. Seine Selbstvergötterung war eine Folge der Verkennung. Es ist unrecht, diesem hochstrebenden Mann, der der neueren deutschen Dichtung die Bahn hat öffnen helfen, mit Gleichgültigkeit zu begegnen. Conradi starb, den Tod suchend, wie ein junger Krieger. Bleibtreu glich dem Führer, der mit dem Säbel noch nach dem Feinde winkt und dem schließlich die Soldaten nicht mehr folgen, die er gegen die Schanze führen will.

Das Merkwürdige ist, daß Bleibtreu, während er von der eigenen unerhörten Reife prahlte, sich doch über die Fehler in seinen eigenen Werken merkwürdig klar war. Im letzten Grund verwarf er seine Werke. Aber er stürmte, wenn eins fertig war, zu neuen Werken. Im Jahr 1889 hatte der Dreißigjährige 37 Werke geschrieben. Das Drama Schicksal, nur in den ersten Akten bedeutend, war ein geschichtliches Mosaikbild Napoleons des Ersten, das in der Mitte zerbrochen war. Weltgericht, ein Revolutionsbild in fünf Akten, und Ein Faust der Tat (Cromwell) strebten höheren, neuen Zielen zu. Hier wollte Bleibtreu „statt eines aus der Geschichte herausgeschälten Helden mit entsprechender Liebeshandlung die unpersönlichen Massenmächte auf die Bühne stellen“ oder anders ausgedrückt: für die soziale Zeit das soziale Massendrama schaffen. Es fehlte diesen Dramen Bleibtreus nur derart an Bühnenwirkung, daß eine Darstellung unmöglich war. Seine englische Literaturgeschichte wirkte durch das kühne Hervorkehren des Persönlichen auf die Jugend befreiend. Im Lyrischen blieb Bleibtreu unpoetisch, hart. In dem pathologischen Roman Größenwahn strudelte die langverhaltene Bitterkeit furchtbar hervor. Doch der unselige Mann, der in dem Werk ein Bild von sich selbst und von dem augenblicklichen geistigen und literarischen Chaos um sich her gab, befreite sich damit nicht, wie glücklichere Naturen es können. Es blieb in ihm ein nagender Grimm und Groll. So schrieb er noch Werk auf Werk. Nur wo er in den Schlachtenbildern historisches Leben darstellte, winkte ihm volles Gelingen. Alles andre war unvollkommen, unvollendet, ohne dauernden Wert: sein Schaffen, so großzügig es begonnen, ward zu einer Ruine, noch ehe es geendet.

Die beiden Harts

Stiller, tiefgründiger, planvoller war die Arbeit der beiden Harts. Vom Münsterland trieb sie der unruhvolle Geist, der die Jugend seit Ende der siebziger Jahre durchwehte, ins literarische Leben Berlins. Ein absonderliches Menschen-

paar betrat mit den Brüdern den Schauplatz. Jahre hindurch waren sie literarische Bohémiens. Bohéme bedeutet ursprünglich Zigeunertum, dann die Welt der verbummelten Talente in Paris. Der Ausdruck stammt von einem Werke Henry Murgers (Scènes de la vie de bohème 1851), worin das genialisch-liederliche Leben und Treiben in den Pariser Studenten-, Literaten- und Künstlerkreisen realistisch geschildert wird; seit 1860 kommt der Ausdruck auch für deutsche Verhältnisse vor. Heinrich und Julius Hart waren jedoch auch in ihrer stürmischen Werdezeit niemals bloß Bohémiens. Wilhelm Hegeler schrieb von dem älteren Hart: „Er war der fröhliche Bruder Heinrich, so vielen gut bekannt. Ein Mensch von gestern und heute mit allen Vorzügen und Schwächen; und doch lebte in ihm ein Klang aus entschwundenen größeren Zeiten der Menschheit. Ein Naher und ein Ferner, ein Bohémien und ein Priester. Wäre er nur dieser gewesen, er hätte wohl mehr Ehre gefunden: aber daß so viele ihn liebten und noch lieben werden, das beruht auf dieser einzigartigen Mischung."

Im Münsterland und in Berlin. Die Brüder Hart stammten aus einem ehrenfesten evangelischen Bürgerhaus. Die Mutter war eine zierliche, fröhliche Rheinländerin, der Vater ein kerniger Westfale. Heinrich wurde 1855 in Wesel geboren. Frühe kam er mit den Eltern nach Münster, wo sein jüngerer Bruder Julius 1859 geboren wurde. In ihrer Vaterstadt besuchten die Brüder das Gymnasium. Münster ist eine streng katholische Stadt. An dem Turm der Lambertikirche waren die Führer der Wiedertäufer in eisernen Käfigen vermodert, im Rathaussaal war der westfälische Friede geschlossen worden; es mangelte nicht an Erinnerungen an Goethe, Hamann (den Magnus aus Norden), an die Fürstin Galizyn, an Fritz Stolberg, an Immermann, an die Gräfin Ahlefeldt und Annette von Droste. Die Brüder wuchsen im Elternhaus in altlutherischer Gläubigkeit auf. Ein plötzlicher Umschwung in religiöser Beziehung trat zuerst bei Heinrich, etwas später bei Julius ein. Mit inbrünstigem Schauer erinnerte sich Heinrich der Stunde, da er 1870 zum ersten Male die Wacht am Rhein singen hörte: „Nachts zog ein Haufe Studenten taktmäßig marschierend unter meinem Fenster vorbei und sang das Lied. Ich sofort aus dem Bett und horchte in stummer, heißer Erregung." Mit Schul- und Altersgenossen, darunter Josef Lauff und Peter Hille, nahmen die Heranwachsenden nach Kräften an allen Bewegungen der neuen Zeit teil. Sie „bedichteten" alles, was einen Reiz auf sie ausübte, von der westfälischen Heide bis zu den indischen Tigerjagden. Schon auf der Schule redigierten sie eine handschriftliche Zeitschrift; als Student der Geschichte, Philosophie und neueren Sprachen in Münster begründete Heinrich einen westfälischen Dichterverein, mit Albert Gierse gab er seine erste wirklich gedruckte Zeitschrift heraus; das erste Gedicht darin hatte der jüngere Bruder geschrieben. In Wort und Rede ergingen sie sich, von einer neuen Dichtung träumend, die erd- und quellfrisch durch die akademische Dürre brechen, Wirklichkeit atmen, Wahrheit künden und wie ein Sturmwind in die soziale Kleinlichkeit hineinfegen sollte. 1877 kam Heinrich nach Berlin; das Studium setzte er nicht fort; er sah ein, daß Dichtung und bürgerlicher Beruf sich nicht vereinten. Bald zog er auch den Bruder nach. Als trotzige Individualisten, voll Glauben an ihre Ideen, nahmen sie den Kampf mit dem Leben auf. Sie gründeten die Deutschen Monatsblätter, kämpften in ihnen für Wildenbruch, hungerten, dichteten, kritisierten, schwärmten, mußten wegen der Ebbe in der Kasse einige Zeit wieder heim nach Münster, veröffentlichten ihre ersten Gedichtsammlungen (Weltpfingsten, Sansara) und einige Dramen und kehrten zum zweiten Mal 1883 nach Berlin zurück.

In der Bohème. Im Norden Berlins führten die Brüder ein wahres Kunstzigeunerleben. „Lange Jahre durch, wenn man zu Harts kam, fand man in ihrem armen Heim immer und immer wieder die seltsamsten Gestalten. Stellenlose Schauspieler, die auf dem alten Sofa nächtigten, verkrachte Studenten, Bucklige, die sich nachts in eine alte Hose ringelten, in einem Bein geborgen und mit dem andern zugedeckt, neu zugereiste Halbpoeten, die noch keine Wohnung hatten und auch kaum eine finden würden, literarische Propheten, die vom Prophetentum nur die Heuschrecken und Kamelshaare besaßen. Das kam und ging, lebte hier Wochen und Monate wie zu Hause, aß, was da war, und pumpte, was bar war. Und alles

aufgenommen mit der gleichen unerschöpflichen Gutmütigkeit, alles hingenommen, wie selbstverständlich, alles gefüttert und gepflegt durch Teilen des letzten eigenen Groschens." Die Gedichtsammlungen der Brüder hatten schon auf die junge Generation gewirkt; die Kritischen Waffengänge 1882 bis 1884 rückten dem Alten kühn zu Leibe; Karl Henckell, Wilhelm Arent, Hermann Conradi, Oskar Linke, Leo Berg sammelten sich um sie; mancherlei Unternehmungen (z. B. der Deutsche Literaturkalender), die anderen später viel Geld einbrachten, scheiterten an dem unpraktischen Wesen der Brüder. Dank haben die Harts für ihre Unterstützung der jüngeren Dichter nicht geerntet, aber keine Enttäuschung verbitterte sie. „Wer in den Dreck fällt", sagte Julius, als man ihn vor allzu großer Vertrauensseligkeit warnte, „wird dreckig, aber ist das ein Grund, ihm nicht zu helfen?" Ernst von Wolzogen, der nach Hörensagen das Leben der beiden Brüder in dem Lumpengesindel später dramatisch schilderte, hat den Ton nicht richtig getroffen. In all dem Wirrwarr der wirtschaftlichen Verhältnisse blieben die Harts doch immer Poeten, gingen in der Bohème nie auf, sanken nie zu bloßen Kaffeehausliteraten herab. Der Plan zu Heinrich Harts Lied der Menschheit wurde in diesen Jahren gefaßt, und zwei Gesänge des großen, dem Höchsten zustrebenden Werkes wurden ausgeführt.

Friedrichshagen und der Kreis am Wasser. Allmählich zogen sich die Brüder von dem Treiben zurück. Auch ihre äußeren Verhältnisse besserten sich. Sie waren von 1887 bis 1900 Kritiker an der Täglichen Rundschau. Dem literarischen Verein „Durch" standen sie nahe; hier lernten sie Wilhelm Bölsche, den schon früher genannten naturwissenschaftlichen Schriftsteller, und Bruno Wille, einen Sprecher der freireligiösen Gemeinde in Berlin, kennen. Bölsche und Wille wohnten „hinter der Weltstadt" in Friedrichshagen am Müggelsee. Um sie sammelte sich der „Kreis am Wasser". Hauptmann hatte mit ihm nur indirekten Zusammenhang. Kurze Zeit waren die Harts als Kritiker an der Deutschen Zeitung tätig. Eine glänzende Stellung erhielten die Brüder als Kritiker am Tag, doch traten sie nunmehr nicht so stark hervor.

Weltbeglückungsideen. Aus den Giordano Bruno-Feiern, die Heinrich angeregt hatte, erwuchs die Neue Gemeinschaft, die Heinrich und Julius im Jahr 1900 in Schlachtensee gründeten. Die Gemeinschaft sollte ein Orden vom wahren Leben sein, „eine Vereinigung neuer Geistesmenschen, die den Sinn und Zweck des menschlichen Daseins durch eine auf das Ganze der Natur gerichtete Weltanschauung zu ergreifen und ihr Leben den höchsten Erkenntnissen gemäß zu gestalten trachteten." Das Unternehmen zeigte hochfliegenden Idealismus, aber es mußte nach zwei Jahren wegen Zahlungsschwierigkeiten aufgelöst werden. Heinrich starb in der männlichen Blüte seiner Jahre an einem heimtückischen Leiden 1906 in Tecklenburg; treu behütete Julius sein Gedächtnis.

Gemeinsame Schriften der Brüder: Kritische Waffengänge 1882 bis 1884. Berliner Monatshefte 1885. Kritisches Jahrbuch 1888.

Heinrichs Schriften: Weltpfingsten (Gedichte eines Idealisten) 1879, Das Lied der Menschheit (ein Epos in 24 Gesängen), davon sind die ersten drei Gesänge vollendet: Tul und Nahila, Nimrod, Mose. Unvollendet blieb der 13. Gesang: Der Menschheitsfrühling. — Erinnerungen 1880 bis 1900. — Kritiken.

Julius' Schriften in dichterischer Form: Sansara 1879, Homo sum 1890, Triumph des Lebens 1897.

In Prosa: Novellen und die Weltanschauungsbücher: Der neue Gott 1899, Die neue Gemeinschaft 1901, Die neue Welterkenntnis 1902, Träume der Mittsommernacht 1905.

Als Dichter standen die Harts, ähnlich wie Kirchbach und Avenarius, zwischen der älteren und der jüngeren Generation. Heinrich veröffentlichte als Neunzehnjähriger die Gedichtsammlung Weltpfingsten. Das Suchende, Zukunftfreudige, Priesterliche, Philosophische von Heinrich kam darin zum Ausdruck. Sein Hauptwerk ist das Lied der Menschheit. Es sollte in vierundzwanzig Gesängen die gesamte Entwicklung des Menschen und der Menschheit von ihren dämmernden Anfängen bis zur tausendfarbigen Gegenwart umspannen. Vollendet sind nur drei Gesänge: Tul und Nahila 1886 (die Geschichte eines urzeitlichen Menschenpaares auf Ceylon), Nimrod 1888 (die Gründung der ersten Stadt und des ersten König-

tums in den Ebenen des Eufrat), Mose (die Anbetung des goldenen Kalbes und die Vernichtung der Rotte Kora). Die folgenden Epen aus dem Altertum sollten heißen: Die Phönizier, Der letzte Hellene, Cäsar, Der Heiland, Die Mönche der Thebais. Acht Epen sollten das innerliche Ringen der Menschheit darstellen und in der Befreiung des Gewissens durch Luther und des Geistes durch Kepler gipfeln (An der Grenze, Der neue Gott, Innocenz der Dritte, Der Alchemist, Eldorado, Die Stanzen des Vatikan, Die Wiedertäufer, Johannes Kepler). Die acht Epen aus der modernen Zeit sollten mit dem Freiheitskampf Amerikas beginnen und mit dem Gesicht von den sieben Flammen enden. Man hat oft beklagt, daß das Werk nicht vollendet ist. Ein Werk von vierundzwanzig Epen, jedes einzelne von homerischer Breite, mußte schließlich aus psychologischen Gründen Bruchstück bleiben und wäre dem Dichter auch die äußere Muße geworden. Es mußte dem Schöpfer endlich die Schöpferkraft fehlen, um alle Teile mit Geist und Leben zu füllen. Man spürt in den fertigen Gesängen den Mangel in Heinrichs Talent; sie sind lyrisch, rednerisch, aber unplastisch. Heinrichs Lied der Menschheit ist kein vorwärtsweisendes Werk, sondern ein Rückfall in akademische Kunstübung. Julius Hart war hauptsächlich lyrisch veranlagt. Die geläutertsten Gedichte vereinte er in der Sammlung Triumph des Lebens (Anna; Leuchtend fließt die Nacht, Die Drossel ruft vom Lindenbaum).

Als Kritiker eröffneten die Harts mit den Kritischen Waffengängen 1882 den Kampf für eine Erneuerung der Literatur. Insbesondere wendeten sie sich gegen die schwächlichen Nachahmer Schillers, gegen den Mangel an literarischem Interesse bei Bismarck, gegen die Erbärmlichkeit der Kritik bei Lindau, gegen Schein- und Modedichter wie Albert Träger und Hugo Bürger. Leicht und selbstverständlich erscheinen uns heute ihre Forderungen: daß die Dichtung nicht mehr nach Hellas und Ägypten schweifen, sondern aus der deutschen Volksseele schöpfen solle; daß unsere moderne Dichtung nicht Formenglätte, sondern Tiefe, Größe, Glut der Empfindung brauche. Die Kritik der Harts in den Waffengängen war maßvoller und ernsthafter, wenn auch umständlicher als die Kritik, die einige Jahre nach ihnen in der Gesellschaft und im Magazin usw. alles Alte einfach kurz und klein schlug. Aber diese revolutionäre Kritik Bleibtreus, Conrads, Albertis drang eigentlich erst durch; erst durch die grobschlächtige Art ward das, was die Harts in den Waffengängen ausgesprochen hatten, Besitztum der literarischen Kreise. Die führende Stellung als Kritiker zu behaupten, gelang den Brüdern von 1890 an nicht. Es mangelte nicht an Geist, doch vielleicht an Charakterstärke. So traten auch sie verhältnismäßig früh zurück. Der Bewegung, der sie selbst die Bahn erschlossen hatten, sahen die Brüder klaren Blicks, fest auf künstlerischem Boden fußend, aber mit verschränkten Armen zu. Als Kritiker waren und blieben sie auch jetzt auf die Ziele hoher Kunst gerichtet; von ihnen lernten die Jüngeren die Kunst der schaffenden Kritik, nur ihre führende Stellung war dahin.

Conrad

Conrad war es zu danken, daß es mit der realistischen Bewegung, die Harts Kritische Waffengänge eingeleitet hatten, brausend vorwärts ging. Conrad war freilich nicht der Ulrich Hutten der realistischen Bewegung, wie man ihn ge-

nannt hat. An Kraft und Wissen war ihm Bleibtreu, an Schärfe der Kritik und an geschliffener Form waren ihm die Harts, an Neuheit und Konsequenz der Ideen war ihm Holz überlegen. Sein Geist hat keine tieferen Spuren gegraben; sein Temperament allein, die Vielseitigkeit und Frische seiner Lebensstimmung rissen die harrende Jugend vorwärts. Ein großes Verdienst von ihm war, daß er, vom fremden Boden aus unbefangen urteilend, die Notwendigkeit erkannte, das einseitig vom europäischen Geistesleben abgeschnittene Schrifttum Deutschlands mit den Gedanken und Problemen der übrigen Kulturvölker zu durchdringen.

Michael Georg Conrad war der Sohn eines Bauern. Er wurde 1846 in dem Dorfe Gnodstadt in Unterfranken geboren. Als Freilicht- und Freiluftmensch wuchs er dort auf, „durchlüftet und durchsonnt", von Heimatliebe erfüllt, ein frischer starker Bauernsproß, die Sinne jedem großen Eindruck offen. Beim Schullehrer lernte der Knabe Musik, beim Pfarrer war er wie das Kind im Hause. Mit seinen Spargroschen kaufte er sich von einem Hausierer der Schulbuchhandlung in Langensalza die Klavierauszüge Wagnerscher Opern; Wagnerianer war er, seit er die ersten Melodien aus Tannhäuser und Lohengrin gehört hatte. In seinem sechzehnten Lebensjahr kam er aus der Heimat fort, um Lehrer zu werden. Conrad bewahrte dem Lehrerstand sein Lebenlang treue Liebe. Von 1864 an studierte er Philosophie, moderne Sprachen und Pädagogik, promovierte, wurde dann von dem Drang ergriffen, die Welt zu sehen und war erst in Genf, dann seit 1871 in Neapel Lehrer an der deutschen Schule. Fünf Jahre lebte er in Italien und war am Gestade der Sirenen und Zyklopen landeskundig wie kein zweiter. Als Volkserzieher begann er auch schriftstellerisch tätig zu sein (Erziehung des Volkes zur Freiheit 1870, Zur Volksbildungsfrage im deutschen Reich 1871, Pestalozzi 1873); voll Begeisterung beteiligte er sich an den Bestrebungen der italienischen Freimaurerei, die gegen die Dunkelmänner in Kirche und Staat kämpfte; ein Zufall führte ihn mit Nietzsches Erstlingswerk und dann mit Nietzsche selbst, doch nur flüchtig, zusammen. Der Wagnerianer ward auch Nietzscheaner. Den Lehrerberuf gab er 1876 auf, ward freier Schriftsteller und ging nach Paris. Für die Meerfahrt von Neapel nach Marseille hatte er sich Zolas Ventre de Paris zurechtgelegt. Es war das erste Werk des französischen Schriftstellers, das er las. Man sprach damals, auch in Frankreich, noch von Zolas Schaffen wie von etwas Anrüchigem und Unsauberem. In Paris ward er mit Zola persönlich bekannt und schrieb über ihn für deutsche Blätter. „Ich mußte mit einem sehr schlechten Sittenzeugnis dafür büßen, daß ich der erste deutsche Schriftsteller war, der sich erkühnte, der gesamten landläufigen Meinung zum Trotz Emile Zola ernst und würdig zu nehmen, seine Eigenart zu analysieren und gegen alle Anwürfe zu verteidigen." Über fünf Jahre währte die Pariser Zeit (1876 bis 1882). Ein innerer Drang führte ihn endlich in die deutsche Heimat zurück. „Es überfiel mich eine dumpfe Angst, den Sinn meines Lebens zu verfehlen, wenn ich länger im Ausland weilte." „Ich lebe und webe im Gefühl der Heimat. Ich bin kein Zigeuner. Ich bin nicht Spreu im Wind. Aus der Furche bin ich gewachsen, auf der Scholle machte der Kinderfuß den ersten Schritt." 1882 kam Conrad nach München. Conrad wählte München als Aufenthaltsort aus bayrischem Patriotismus, wegen der vorhandenen künstlerischen Überlieferung, wegen der urwüchsigen Bewohnerschaft und zuletzt auch aus Trotz gegen das reichspreußische Berlin. München wurde der Heimatboden für Conrads Leben und Schaffen. Er war ein begeisterter Verehrer des Kunstkönigs Ludwig des Zweiten. 1885 gründete er zusammen mit Wolfgang Kirchbach die Gesellschaft, jenes Kampforgan der jungen Generation, das eine Befreiung der Geister, eine Losbindung aller gefesselten Kräfte der Jugend erstrebte. Es ist freilich eine gewisse Kraftmeierei in dieser Zeitschrift nicht zu verkennen, doch die Jugend fiel Conrads Landsknechtsart begeistert zu. Um Conrad sammelten sich in München Bierbaum, Gumppenberg, Halbe und Wolzogen. 1884 hatte sich Conrad mit der Schauspielerin Marie Ramlo, der geschiedenen Frau Ernst Possarts, verheiratet. Auch sie war schriftstellerisch tätig; sie war die erste deutsche Darstellerin der Nora. 1890 wurde auf Conrads Anregung in München eine Gesellschaft für modernes Leben gegründet. Kurze Zeit warf sich Conrad auf die Politik, unternahm lustige Wahlkampffahrten, war von 1896 bis 1898 Mitglied des Reichstags, spielte aber keine bedeutende Rolle. Auch in der Literatur trat er allmählich zurück.

Kritische Schriften aus Paris: Parisiana 1880. Madame Lutetia 1883. Novellistische Skizzen: Lutetias Töchter 1883. Totentanz der Liebe 1884. Romane: Was die Isar rauscht 1888. Die klugen Jungfrauen 1889. In purpurner Finsternis 1895. Der Herrgott am Grenzstein 1905.

In erster Linie muß Conrad als Pfadfinder und Vorkämpfer, in zweiter Linie als Dichter genannt werden. Es stak ein gut Stück Volkskraft in ihm. Er hatte die echt germanische Freude an Krieg und Kriegsgeschrei, an wiehernden Streitrossen, an klirrenden Waffen. Er ist eine Häuptlingsnatur, unbändig, vom Gefühl der eigenen Stärke berauscht, eine Natur, die in Haß und Liebe entbrannte, die wettern und toben mußte, eine Mischung von freiem Heldentum und Naturburschentum. In den ersten Jahren der realistischen Bewegung ist Conrad eine prachtvolle Erscheinung in seiner Grobheit, die jugendlich schönste Verkörperung des literarischen Empörertums. In der Kraftfülle, der Frische seines Temperamentes war es ihm in der Stadtkunst Heyses, Geibels, Freytags, Bodenstedts, Lindaus zu eng geworden. Er dürstete nach einer Verbindung von Leben und Kunst. Mit einer Kühnheit, die fast unglaublich ist, ging er den überlebten Größen zu Leibe, riß die Fenster auf und lüftete einmal die Literatur gründlich aus. Die Empörung gegen Faules, Veraltetes, kam ihm wirklich aus dem Herzen. Wie ein Heldenbild aus alter Zeit war der Franke Conrad anzusehen, wenn er, in den Steigbügeln sich aufrichtend, auf frisch erkämpftem Heidefeld den Schlachtruf ertönen ließ. Furcht wenigstens kannte er nicht, rastlos kämpfte er gegen Vorurteile und Götzenbilder. Er hat als frühester von den deutschen Schriftstellern die Witterung für die Größe Zolas besessen. Aber auch wenn er den Franzosen begeistert empfahl, war Conrad mit Deutschland und der Heimat durch ein unzerreißbares Band verbunden. „Hier, wo die Voreltern gelebt haben und begraben liegen, in diesem heiligen Mutterboden unserer Ideale, unserer Poesie, unserer Daseinsfreudigkeit, hier allein ist die ungestörte Wurzel unserer Gemütskraft." Und dieser Mann glaubte an das, was er sagte. Das gab ihm bei all seinem Bramarbasieren den festen Halt, die innere Beglaubigung, die einem Hermann Bahr fehlte; die Kraftnatur machte seine groben Hiebe im letzten Grund sympathisch. Nur daß Conrad schließlich seine Naturburschenart bewußt hervorkehrte, daß er seine Urwüchsigkeit auf Flaschen zog —, daß seine führenden Gedanken zu Ende gingen, die Kraftmanieren aber blieben: das raubte auch ihm verhältnismäßig früh die Wirkung auf die Zeit.

Von den Romanen wird nur weniges bleiben. Conrad kam spät zur Produktion. Er wollte im Grunde etwas von Zola ganz Verschiedenes: den Roman einer großen wogenden Masse, die in ungeheurer Fülle und Breite am Leser vorüberrauschen sollte, Leben und Wahrheit in jedem sorgfältig beobachteten Zuge atmen, aber von Heimatliebe und herzlichem Gefühl durchweht sein sollte. Dies Leitbild vor Augen, schrieb Conrad die beiden Münchner Romane: Was die Isar rauscht und Die klugen Jungfrauen. Im Isarroman schilderte er in lebenstrotzender Frische das München Ludwigs des Zweiten; der Roman sollte zeigen, wie die Mächte des Goldes in die stagnierende Kunst- und Bierstadt eindringen; in den Klugen Jungfrauen schilderte er, wie die Macht des Weibes sich offenbart. Die alte Isarstadt war noch nie vorher mit ihren Menschen, Straßen, Umgebungen und allem Drum und Dran so gut, so greifbar, so lebensecht geschildert worden

wie hier. Aber auch in andrer Beziehung suchte Conrad neue Bahnen. Er machte den Versuch, mit dem Heldenroman alten Stils, mit der Einzelpsychologie und der Komposition der Handlung zu brechen. Naturgemäß rollte die Darstellung Conrads auch in den Romanen mit köstlicher Unbefangenheit über alles Prüde hinweg. Aber die Romane waren im Ganzen zusammenhanglos, formlos, breit, nicht stark; sie waren mehr eine Sammlung von temperamentvoll erzählten Einzelhandlungen und Skizzen als künstlerisch geschlossene Organismen. Der Königsroman Majestät ist künstlerisch unbedeutend. Der Zukunftsroman In purpurner Finsternis gibt ein Bild von den Zuständen im dreißigsten Jahrhundert. Der Herrgott am Grenzstein ist eine Art Selbstbiographie. Wo Conrad über das Impressionistische hinausgeht, wo er Nietzsche nachahmt, wird er äußerlich. Seine Lyrik ist flach. Der Draufgänger von einst nahm in vorgerückten Lebensjahren mehr Ruhe an.

Conradi

Fast möchte es scheinen, als habe die Natur in Conradi ein großes Experiment angestellt, um über einen neuen Künstlertypus ins Klare zu kommen und als sei ihr dieser Versuch mißglückt. Den Menschen Conradi und seine Zwiespältigkeit, seine messianischen Ideen, sein Einwühlen in eine mit Bitterkeit und Reue durchsetzte Sinnenlust, sein Sehnen nach Erlösung verstehen, heißt die ganze Generation verstehen. „Der Geist, der den von Leiden und geistiger Arbeit zerrissenen Zügen Conradis Leuchtkraft spendete, glomm auch in dem Antlitz derer, die im Dunkel geblieben, einsam verdorben und gestorben sind oder, was schlimmer, aller Problematik später entsagten . . . Alle Elemente, die den jeweils charakteristischen Zug des einzelnen ausmachten, vereinigte Hermann Conradi; die verstreut schwingenden Klänge hatten sich bei ihm zum einheitlichen und darum auch künstlerisch wertvollsten Rhythmus gebunden: Conradi ist der berufene Vertreter der ganzen Generation."

Hermann Conradi wurde 1862 in Jeßnitz in Anhalt geboren. Er war der Sohn eines Agenten in Magdeburg. Er stammte aus gedrückten Verhältnissen und hatte schon als Kind Not und Entbehrung zu erdulden. Innig denkt er in seinen Romanen seines Mütterleins. In einem gebrechlichen Körper wohnte ein frühreifer, zersetzender und zugleich fantastischer Geist. Auf den Gymnasien in Dessau und Magdeburg wurde der Jüngling von innern Kämpfen ergriffen. Ein unklares vielgestaltiges Sehnen füllte seine Brust. Ein Jahr versuchte er es, da die Mittel knapp wurden, im Buchhandel, kehrte jedoch zu den Studien zurück, schrieb als Gymnasiast des Unterhaltes wegen Artikel und Rezensionen, sog seinen Geist ohne System mit philosophischen und literarischen Kenntnissen voll und warf sich dann auf der Universität dem freien Schriftstellertum in die Arme. Er studierte in Leipzig Philosophie, Nationalökonomie und deutsche Sprache; aber er schrieb mehr, als er durch wissenschaftliche Studien aufnahm. Noch war Conradi durchaus auf den Ton des Schopenhauerschen Mitleids gestimmt; noch stand der Erlösungsgedanke im Mittelpunkt seiner Weltanschauung. An den literarischen Kämpfen, Verbrüderungen und Spaltungen der achtziger Jahre, zumal in Berlin, aber auch in Leipzig, nahm er glühenden Anteil. Den verschollenen, früh ins Grab gesunkenen Dichtern der Sturm- und Drangperioden unserer Literatur fühlte er sich schicksalsverwandt: den Lenz, Grabbe, Büchner, Waiblinger. Mit Wilhelm Arent und Karl Henckell führte er den von den Harts ihm überlassenen Plan einer Anthologie in den Modernen Dichtercharakteren 1885 durch. Mit Johannes Bohne hatte er zwei wertlose Faschingsbreviere herausgegeben; 1886 folgte eine selbständige Skizzensammlung Brutalitäten. Seine Studien setzte er in München 1887 fort. Stärker und stärker trat in ihm das philosophische Interesse hervor. Conradi, der nur scheinbar ein Sinnenmensch war und seine Orgien mehr in Gedanken feierte, hatte ein außerordentlich starkes ethisches Gefühl. Durch einen Freund, Oskar Hänichen, lernt er um 1887

Nietzsches Schriften kennen. Diese zucken wie Flammen durch seinen Geist. Nietzsches Wort vom Jenseits von Gut und Böse rief eine wahre Revolution in seinem Inneren hervor. Er, der bisher am pessimistisch verhüllten Mitleid gekrankt hatte, nahm eine Wendung zum Egoismus. So entstanden seine letzten Schriften. Conradi war eine gärende, nie mit sich einige Natur; er war das wandelnde Beispiel für das Nietzschewort: Ich sage euch, ihr müßt Chaos in euch haben, wenn ihr einen tanzenden Stern gebären wollt. Nur daß alles in ihm Chaos blieb und daß er keinen tanzenden Stern gebar. Conradi verzehrte in poetischen, kritischen und literarischen Arbeiten seine letzten Kräfte. Er hatte ein Vorgefühl seines frühen Todes. 1889 ging er nach Würzburg, um seine Studien mit der Doktorprüfung abzuschließen. Von der Staatsanwaltschaft in Leipzig wegen Gotteslästerung und Vergehens gegen die Sittlichkeit in seinem Roman Adam Mensch angeklagt, starb er noch vor Ausgang des Prozesses 1890, achtundzwanzigjährig, in Würzburg. Conradi war der vielgefeierte erste Tote seiner Generation. Freunde mußten für sein Grab und für seine verarmte Mutter sorgen.

Werke: Faschingsbrevier. Moderne Dichtercharaktere 1885. Brutalitäten (Skizzen und Studien) 1886. Lieder eines Sünders 1887. Phrasen (Roman) 1887. Adam Mensch (Roman) 1889. Wilhelm der Zweite und die junge Generation; Ein Kandidat der Zukunft (zwei Studien) 1890.

Conradi begann mit überschäumendem Idealismus seine Laufbahn. Diesen vom Zweifel zerfressenen, scheinbar in die purpurne Glut der Sünde getauchten, in Brutalität sich gefallenden Zyniker muß man sich als feinfühlige, aristokratische Natur vorstellen. Conradi behauptete von sich, daß er auf das geharnischte Zusammenspiel der Kontraste gestimmt sei. In Wirklichkeit war er eine weiche, empfindsame, deutsche Jünglingsseele. Nur von dieser Seite erklärt sich seine Entwicklung. Wehrlos, nackt, mit vertrauensvoller Seele war Conradi dem Kampf des Lebens entgegengetreten, und aus den ersten frischen blutenden Eindrücken, aus beleidigter Liebe waren seine Jugendwerke, zumal die Brutalitäten, mit ihren Kraßheiten entstanden. Und wieder, sagt sein Freund und Mitkämpfer Merian, hielt er Umschau. Da däuchte es ihm, als sähe er lichte Punkte, Vorboten einer besseren Zeit; als er aber näher herantrat, zerstob der Glanz, das Sein war nur Schein, die Wahrheit Lüge, und das zweite schmerzvolle Kapitel seiner Lebenschronik hieß fortan Phrasen. Nun hielt er Einkehr bei sich selbst, und was ihm im Leben noch nicht gelungen war, der mutige Emporstieg zu den Höhen der Lebendigen, das gelang ihm in seinen Dichterträumen in den Liedern eines Sünders. Gestärkt und geläutert trat er nun mutig an das Gespenst der unerquicklichen Gegenwart heran, und er beschaute sich diesen Phrasenhelden, diesen Übergangsmenschen, einmal näher und sezierte ihn bis in die kleinsten Regungen seiner Seele hinein und er stellte diesen Typus in seinem Adam Mensch für die Zukunft fest. Damit hatte er das Alte überwunden, und freudig konnte er sich dem Neuen zuwenden. Als ersten Gruß an dieses Neue können wir die Broschüre Kaiser Wilhelm der Zweite und die junge Generation auffassen.

In den Liedern eines Sünders hatte sich Conradi am unverhülltesten gegeben. Es ist falsch, sie als Verherrlichungen der Sinnenlust aufzufassen. Sie sind mehr aus Leid denn aus Lust geboren, Ideenkinder, die der Geist der Reue mit der Fantasie gezeugt hat. Denn nur weniges, was in den Versen Conradis wie rote Sünde leuchtet, ist sündig erlebt. Das Buch, das scheinbar ein Übererfahrener schrieb, ist in Wirklichkeit das Buch eines Unerfahrenen. Es ist das charakteristische Buch jenes Überschwangs, jener namenlos tiefen Verzweiflung, die junge Herzen in den Entwicklungsjahren vor Leid und Qual fast vergehen läßt. Aus der Un-

kenntnis des Dichters mit sich selbst erklärt sich auch der bald himmelhoch jauchzende, bald zum Tode betrübte Ton, die Selbstbespieglung des krampfartig sich aufreckenden und voll Verzweiflung in sich zusammenstürzenden Ich. Die Lieder eines Sünders enthalten viele öde rhetorische Strecken, die dann plötzlich durch einen wilden Schrei, durch eine sprachlich und seelisch völlig neue lyrische Wendung unterbrochen werden. Im allgemeinen überwiegt die rednerisch-philosophische Ausdrucksform. Das Eine gibt den Liedern Conradis Bedeutung, daß er sich Gefühle, die um 1887 die Jugend durchbebten, blutend aus der Seele reißt, um sie mit zuckenden Lippen auszusprechen.

Der Dichter, dem vom Schicksal bestimmt war, ein Nievollender zu sein, hatte sich für sein Schaffen nach dem Vorbild von Balzac und Zola einen Lebensplan großen Stils entworfen. „Die Phrasen sollten gewissermaßen ein Vorspiel, ein Anschlagen der Saiten darstellen und folgen sollte eine prosa-epische Trilogie: Ein moderner Erlöser, Die Heimatlosen, Mein letztes Ideal mit einem Inselgürtel kleinerer Schriften: Staub, Faules Holz, Zermalmt, Die letzte Sintflut, von denen aber nur Adam Mensch erschienen ist." Conradi war, auch wenn diese Pläne wahrscheinlich nie ausgeführt worden wären, für das Gebiet des Romans entschieden begabt. Er war ein tiefbohrender Psycholog; Gefühle und Menschen zu zergliedern, war ihm Genuß; sein Pessimismus, zu dem ihn das Leben gedrängt, schärfte ihm den Blick; eine fast fanatische Liebe zur Ehrlichkeit, die gar nicht im Widerspruch stand zu einer gewissen Schauspielerei, die ihm ebenfalls eigen war, trieb ihn förmlich an, seine Seele und die seiner Umgebung zu zerschneiden und künstlerisch zu anatomieren. Phrasen sind der erste spezifisch Leipziger Roman; er schildert Kindheit und Jugend Heinrich Spaldings; der Roman Adam Mensch, ebenfalls in Leipzig spielend, ist die Geschichte eines Mannes in mittleren Jahren. In Heinrich Spalding wie in Adam Mensch wird man Charakterzüge Conradis erkennen. Kunstwert haben die Romane nicht, mögen sie in Einzelheiten und in dem Treffen gewisser Zeitstimmungen auch bedeutend sein. „Adam Mensch ist der typische Jüngstdeutsche, eine höchst verwickelte Natur: impulsiv und reflektierend, naiv und raffiniert bis zur satanischen Erkenntnis. Von ihm aus können wir . . . all das Vibrieren und Irrlichtelieren, das Ringen und Vorbeigreifen der Generation von Dichtern verstehen." Was Conradi geworden wäre, wenn ihm eine Vollendung beschieden gewesen wäre, läßt sich nicht sagen. Seine Freunde überschätzten ihn nach seinem frühen Tod. Er war, wie er selbst sagt, der in Sehnsucht dahingehende ideologische Kandidat der Zukunft:

„Ich weiß, ich weiß: nur wie ein Meteor,
Das flammend kam, jach sich in Nacht verlor,
Werd' ich durch unsre Dichtung streifen!
Die Laute rauscht. Es jauchzt wie Sturmgesang,
Wie Südwind kost — es gellt wie Trommelklang
Mein Lied und wird in alle Herzen greifen . . .

Dann bebt's jäh aus in schriller Dissonanz,
Die Blüten sind verdorrt, versprüht der Glanz,
Es streicht der Abendwind durch die Zypressen . . .
Nur wen'ge weinen . . . sie verstummen bald . . .
Was ich geträumt: s i e geben ihm Gestalt,
Ich aber werde bald vergessen . . ."

Holz und Schlaf

Arno Holz wurde 1863 in Rastenburg in Ostpreußen geboren. Er kam früh nach Berlin und besuchte hier die Schule und die Universität. Eine gewisse gradlinig vordringende, vom Verstand beherrschte Energie gab seinem künstlerischen Entwicklungsgang die Richtung. Von buntfarbigen, flachen, epigonenhaften Anfängen, von verstrunkener Begeisterung erhob er sich zu einer stark betonten, programmatisch festgelegten Selbständigkeit. Die Lust, Verse zu machen, war die Leidenschaft seiner Jugend. „Ich litt an ihr Jahre. Und alles in mir während dieser Zeit drehte sich nur um das Eine, von dem ich besessen war, wie nur je ein mittelalterlicher Flagellant von seiner Büßeridee. Verse, Verse, Verse! Ich sah, hörte, fühlte und roch nur Verse! . . . Was in Prosa geschrieben war, existierte für mich nicht." Geibel, Heine, Eichendorff, Freiligrath waren seine Vorbilder. Kling ins Herz, Deutsche Weisen, eine Gedenkschrift für Geibel entstanden. Von diesem poetischen Rausch kam 1885 das Erwachen. Eine ungeheure Zweifelsucht befiel Holz. Wohl trat auch er in den Kreis der jungen Lyriker und Kritiker: Heinrich und Julius Hart, Henckell, Conradi, Bleibtreu. Doch hatte Holz etwas Kaltes, Klares. Er wollte die Kunst wissenschaftlich ergründen. Ein eiserner Fleiß führte ihn aus dem Kreis der Kameraden in die Einsamkeit. Mit Johannes Schlaf vertiefte sich Holz im Winter 1887 bis 1888 in Niederschönhausen in die Arbeit.

„Unsere kleine Bude hing lustig wie ein Vogelbauerchen mitten über einer wunderbaren Schneelandschaft, von unseren Schreibtischen aus, vor denen wir dasaßen, bis an die Nasen eingemummelt in große, rote Wolldecken, konnten wir fern über ein verschneites Stück Heide weg, das von Krähen wimmelte, allabendlich die märchenfarbensten Sonnenuntergänge studieren, aber die Winde bliesen uns durch die schlecht verkitteten kleinen Fenster von allen Seiten an und die Finger waren uns trotz der vierzig dicken Preßkohlen, die wir allmorgentlich in den Ofen schoben, oft so frostverklammt, daß wir gezwungen waren, unsere Arbeiten schon aus diesem Grunde zeitweise einzustellen. Denn mitunter mußten wir sie auch noch aus ganz anderen Gründen quittieren. So zum Beispiel, wenn wir aus Berlin, wohin wir immer zu Mittag essen gingen — eine ganze Stunde lang, mitten durch Eis und Schnee, weil es dort „billiger" war — wieder gar zu hungrig in unser Vogelbauerchen zurückgekrochen waren, wenn uns ab und zu, um die Dämmerzeit, während draußen die Farben starben und in all der Stille rings die Einsamkeit, in der wir lebten, plötzlich hörbar wurde, hörbar und fühlbar, die Melancholie überfiel oder wenn, was freilich stets das allerbedenklichste war, uns einmal der Tobak ausging, das war dann ein Herzeleid — gar nicht zu beschreiben! Von Cuba waren wir so allmählich auf Caraballa gesunken, von Caraballa auf Paetum optimum. Ja einmal, als die Not am größten war, entsinne ich mich, rauchten wir sogar das letzte Stück einer alten Girlande auf. Honny soit, qui mal y pense . . . Schließlich, als dann endlich durch unsere Scheiben wieder blau der Frühlingshimmel brach, hatten wir die Genugtuung, konstatieren zu können, daß unser schöner, schneeweißer Hermeskopf, der so lange quer über einem großen, rotgebundenen Don Quixote mitten unter einem Spiegelchen gestanden, aussah wie ein Niggerschädel."

Es entstanden damals in gemeinsamer Arbeit mit Johannes Schlaf die Skizzen: Die papierne Passion, Krumme Windgasse 20 u. a. m. Darauf folgte (um zu verblüffen und irre zu führen) die angebliche Übersetzung aus dem Norwegischen von Bjarne P. Holmsen, die Novellensammlung Papa Hamlet 1889 und abermals ein Jahr später das Drama Die Familie Selicke. Von der Wirkung, die Holz auf seine Altersgenossen ausübte, berichtet Bahr:

„Holz hatte eine Art, einen mit seiner Meinung förmlich zu knebeln, die mir nicht wieder vorgekommen ist. In den Büchern, bei den Lehrern, hatten wir immer nur Vermutungen und alles voll Zweifel angetroffen. Hier hatten wir endlich einen, der seiner Sache sicher war. Er glaubte, wie nur irgend ein Fanatiker jemals geglaubt hat. Er wußte alles ganz genau. Er lachte über seine lyrische Vergangenheit, da für ihn noch das Höchste eine Zeile war, die wie eine Kuhglocke läutete."

Durch langjährige Freundschaft und nicht zum wenigsten auch durch Naturanlagen beeinflußt, waren Holz und Schlaf in jenen Jahren zu einer einzigen künstlerischen Persönlichkeit zusammengewachsen. Sicher ist, daß weder der eine noch der andere allein mit seiner Aufgabe fertig geworden wäre. Holz hatte sich mit Zolas Kunstlehre beschäftigt; er war theoretisch der neuen farbig-impressionistischen Technik Herr. Aber wenn Johannes Schlaf auch zuerst Schüler von Arno Holz wurde, so war er doch der eigentlich gebärende Teil. Johannes Schlaf brachte die Kapitel eines Studentenromans zu jener winterlichen Kampagne in Niederschönhausen mit, und in gemeinsamer Arbeit bildeten beide das Fertige um. Dann, als sie von der neuen Kunst „imprägniert" waren, gingen sie an Neues. Wiederum machte Schlaf den ersten Entwurf, und Holz bildete mit ihm daraus das endgültige Werk. So kann man keinem von ihnen das alleinige Anrecht an die konsequent naturalistische Kunstbehandlung zuschreiben.

Das Zusammenwirken beider dauerte mehrere Jahre; es hörte naturgemäß auf, als das notwendige Ziel erreicht, als die erst so befremdende, neue Technik von Hauptmann und anderen mit Erfolg angewendet worden und allen Anfechtungen zum Trotz siegreich geblieben war. Die Freunde trennten sich; sie blieben sich eine Zeitlang noch zugetan; jedoch in dem Maße, in dem die Allgemeingeltung der neuen Technik stieg, schwand die alte Kameradschaftlichkeit, und mit bitterem Wort suchten sie später den Anteil des andern an dem gemeinsamen Werk zu verringern. Beide wurden von harten Schicksalsschlägen getroffen. Holz geriet in äußerste Not. Verbittert klagte er 1896, daß ihm das Weiterschaffen unmöglich sei. Hatte doch sein Gedichtband Buch der Zeit mit 450 Seiten ihm nur 25 Mark Honorar gebracht! Schlaf, minder widerstandskräftig, verfiel einige Jahre in schwere Nervenkrisen. Dies war das trübe Schicksal zweier literarischer Pfadfinder.

Gedichte von Holz vor der Zusammenarbeit mit Schlaf: Buch der Zeit (Gedichte eines Modernen) 1885.

Gemeinsame Arbeiten von Holz und Schlaf: Papierne Passion, Krumme Windgasse 20, Die kleine Emmi, Ein Abschied (veröffentlicht in den Neuen Gleisen 1891). — Papa Hamlet, aus dem Norwegischen von Bjarne P. Holmsen, übersetzt von Bruno Franzius 1889. (Enthält die Skizzen und Novellen: Papa Hamlet, Der erste Schultag, Ein Tod.) Familie Selicke (Schauspiel 1890 aufgeführt, 1891 in den Neuen Gleisen gedruckt.

Selbständige Schriften von Holz: Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze 1891, Die Sozialaristokraten 1896 (Lustspiel), Phantasus (Gedichte) 1898 bis 1899, Die Revolution der Lyrik 1899. Lieder auf einer alten Laute 1903, in neuer Bearbeitung: Dafnis 1904. Traumulus (Schauspiel) 1904 (mit O. Jerschke verfaßt).

Selbständige Schriften von Schlaf: In Dingsda (Novellen) 1892. Meister Oelze (Drama) 1892. Frühling (Prosalyrik) 1895. Stille Welten (Neue Stimmungen aus Dingsda) 1899.

Im Buch der Zeit von Arno Holz 1885 glüht der Rebellenmut der Jugend; es ist der Kriegsruf eines Geschlechts, das Ausdruck für seine neuen Lebenswerte

sucht. In der Form nicht neu, sondern von Geibel, Heine u. a. abhängig, wirken die Gedichte durch einen entzückend frechen Ton. In der Sammlung weht der Geist der Empörung. „Drum ihr, ihr Männer, die ihr's seid — Zertrümmert eure Trugidole — Und gebt sie weiter, die Parole — Glückauf, glückauf, du junge Zeit!" Das Neue in der Sammlung liegt in den Großstadtgedichten. So hatte vor Holz noch kein Lyriker in Deutschland den Frühling in der Stadt gesehen; so waren vor ihm das Hinterhaus, die ärmliche Mansarde, die Spatzen, der Leierkastenmann im Hofe, der Feierabend im Fabrikviertel, die lebenflutende Friedrichstraße, das Mondlicht auf dem Asphaltpflaster noch nicht besungen worden. Eine ganze Welt lyrischer Empfindungen wurde wach; in die Lieder fiel der Lichtstreif des modernen sozialen Lebens; frisch und lustig sprudelte ein Quell neuen Stoffs. Freilich, nur eine Handvoll Gedichte war wirklich eigenartig, und das Neue lag wesentlich im Stoff, nicht in der Form.

Tiefer griff Arno Holz, und im Bunde mit ihm Johannes Schlaf, in den Skizzen Papa Hamlet und in dem Drama Familie Selicke. Hier wurde die Dichtung der jungen Generation zum ersten Male ihrer selbst bewußt, hier tat sie die ersten zielbewußten Schritte. Die Familie Selicke ist ein Stück, das man ohne weiteres Hauptmanns ersten Dramen an die Seite setzen kann. Die sozialtragische Färbung der Personen, die Hauptgestalt des Mädchens, das nicht mehr die Kraft hat, zu dem nahen Glück sich durchzuringen, die schmerzliche Lyrik in gewöhnlichen Alltagsverhältnissen und die Wirklichkeitsschilderung waren für ihre Zeit so bedeutend, daß der alte Fontane mit Recht schrieb: „Hier ist Neuland. Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich Alt und Neu . . . auch nicht ein einziges Element, das uns von jenseits der Vogesen zugeflogen wäre, von jenseits der Memel oder von jenseits der Eider."

Nun trennten sich auch die Wege von Holz und Schlaf. Holz erstrebte nach der Erneuerung des Dramas auch eine Erneuerung der Lyrik; er bot in den Gedichten des Phantasus die ersten Beispiele seiner neuen Lyrik, die nur durch den Rhythmus und die schlichten, natürlichen Schönheitswerte der Sprache wirken wollte. In den Liedern auf einer alten Laute (Dafnis) wendete er den Grundsatz, nur echte Worte und Wendungen zu brauchen, vom Modernen auf das Historische an. Im übrigen ist dieser Versuch eine alexandrinerhafte, leblose Formspielerei. Im Traumulus brachte er das intellektuelle Opfer, mit voller Verneinung seiner selbst ein Publikumsstück zu schreiben, um mit dem Ertrag die Mittel zu gewinnen, seinen Kunstideen leben zu können. Das Programm ist bei Holz stets früher als die Poesie; mit unerbittlicher Logik und Energie ging er zuerst auf das Erkennen aus und rief dann erst, sich umwendend, die Kräfte der Fantasie zur Verwirklichung auf.

*

Eine ganz andere Natur ist Johannes Schlaf. An klarer Einsicht ins Wesen der Kunst und an Festigkeit und Folgerichtigkeit des Denkens stand er unter Holz. In ihm lag eine Weichheit und Zerflossenheit, die der steten Führung eines anderen bedurfte. Schlaf hatte eine weibliche Seele. In ihrem Mutterschoß lagen, der Befruchtung harrend, erstaunlich viel Keime zu jugendfrischen Gebilden. Holz, der strenge Theoretiker, gab dem Freund die allgemeine Richtung; doch

Schlaf verfeinert mit seinen für das Künstlerische bestimmten Organen die empfangene Lehre. Schlaf ist ein Dichter; die Theorien, die von draußen kommen, rauschen nur wie ein Luftzug durch eine mit Saiten bespannte Höhle und tönen völlig anders, in zitternde Klänge verwandelt, wider; alles wird träumender, intimer, stiller; die Deutlichkeit und die harten Akzente verlieren sich, und eine eigene lyrische Kleinkunst entsteht.

Johannes Schlaf wurde 1862 in dem Städtchen Querfurt bei Merseburg geboren. Es ist das Dingsda seiner Dichtungen. Er war der Sohn eines Kaufmanns. Die Familie stand seinen literarischen Neigungen fremd gegenüber. Lenaus und Schillers Gedichte hatte er zuerst in einem Winkel von Großmutters Glasschrank entdeckt. Der Knabe lebte und webte in dem stillen Frieden der Kleinstadt. „Ich sehe, wie vor Augen, das lange dreifenstrige Zimmer der Großmutter, nach den blühenden, duftenden Wallgrabengärten des alten Grafenschlosses hinab, in der Abenddämmerung, von sanftem Mondlicht erfüllt, und Großmutter in ihrem Stuhl neben dem alten braunpolierten Tafelklavier . . . und mich zu ihren Füßen, in seliges und begeistertes Lauschen verloren.“ Es war der erste große Schmerz seines Lebens, als er 1874 nach Magdeburg kam, um das Domgymnasium zu besuchen. Er machte, wie viele seines Zeitgeschlechtes, die lyrische Entwicklung durch: den Drang zu dichten in der Obersekunda, den Zusammenbruch des religiösen Glaubens durch die Schriften von Strauß in der Prima; er fühlte in seiner Brust den Ruf der Zeit nach einer modernen Poesie, den unklaren, doch heißen Sturm und Drang der Werdejahre. Mit Hermann Conradi, der ebenfalls in Magdeburg die Schule besuchte, und andern hatte er einen politisch-ästhetisch-ethischen Bund, wo es radikal herging. 1884 studierte Schlaf in Halle Theologie und Philologie, glitt 1885 in Berlin zum Studium der Philosophie und Germanistik über und durchlitt wie so viele kunstbegeisterte Jünglinge den Konflikt, aus Mittellosigkeit zu einem Brotstudium greifen zu müssen. Endlich hatte er es, innerlich zerrissen und verbittert, glücklich bis zum Staatsexamen gebracht. Da brach er ab, warf die Schulkarriere hinter sich und verlebte mit Holz jenen schaffensseligen Winter 1887 bis 1888 in Niederschönhausen. Wie Schlaf von Holz sich löste, seiner innern Natur nach sich lösen mußte, das habe ich bereits erzählt. Schlaf ging nach der Trennung in seine Heimat, nach „Dingsda“, gleichsam als fühlte er, daß hier die Wurzeln seines Wesens ruhten. Es entstanden zunächst Meister Ölze und bald nachher köstliche Kleinstadtskizzen. Dann lebte Schlaf in Magdeburg. Von Kindheit kränkelnd, machte er von 1892 bis 1896 schwere Nervenkrisen durch. Mit Holz zerfiel er völlig. Stille, schmerzensreiche Jahre, von denen das Novellenbuch Sommertod zeugt, verbrachte er in Berlin.

Was Schlaf dichterisch Wertvolles geschaffen, liegt außer in dem streng naturalistischen Drama Meister Ölze vor allem in den lyrischen Prosadichtungen: In Dingsda und Frühling. Wichtig sind beide Bücher für die Vergeistigung des physischen Naturalismus. Als sich Schlaf von Holz trennte, wird bei Schlaf alles innerlicher, deutscher, musikalischer. Zu des Dichters eigener Verwunderung: „Erstaunt lausch' ich mir selbst. Ich glaubte, ich könnte das nicht mehr.“ Und Schlaf findet nun erst seine lyrische Subjektivität. Der Band In Dingsda enthält lichte schöne Skizzen aus dem Kleinstadtleben; mit einem feinen Pinsel gemalt, der wie in Licht getaucht ist. „Ein Nichtstun ist mein Leben hier. So recht ein göttliches Nichtstun . . . Die Welt vor sich hinträumen.“ Der Einfluß des Amerikaners Walt Whitman ist in den Prosagedichten Frühling bemerkbar, dies Schwellen, Sehnen und Suchen nach Auflösung des Ich in einem fremden Ich, dies weltgöttliche Sicheinsfühlen mit der Natur. Auch aus diesen zarten, aus Licht und Duft gewobenen Dichtungen Schlafs spricht das Ahnen neuer Kunst.

•

Kritische Pfadfinder im Journalismus

Von den kritischen Pfadfindern der Zeit zwischen 1886 und 1896 sind außer den beiden Harts, Bleibtreu und M. G. Conrad die wichtigsten:

Bruno Wille, geboren 1860 in Magdeburg, studierte kurze Zeit evangelische Theologie, später Sprecher der freireligiösen Gemeinde in Berlin, eine Zeit lang Führer der „Jungen" in der sozialdemokratischen Partei, Lyriker und ethischer Schriftsteller, u. a. Einsiedelkunst (Lieder aus der Kiefernheide) 1897, Offenbarungen des Wacholderbaums 1901; Schöpfer der Freien Volksbühne und der Neuen Freien Volksbühne, zweier eigenartiger und dauernder Erzeugnisse der literarischen Bewegung.

Wilhelm Bölsche, geboren 1861 in Köln, Naturforscher und Ethiker, der in anschaulichster Sprache, mit fortreißendem Schwung und herzerwärmender Innerlichkeit die Ergebnisse der modernen Naturforschung, namentlich die Entwicklungslehre, in weite Kreise getragen hat. In ihm kämpfte die Liebe zur Naturforschung mit der Liebe zur Dichtung. Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie 1887. Die Mittagsgöttin (Roman) 1891. Entwicklungsgeschichte der Natur 1893 bis 1896. Das Liebesleben in der Natur 1898 bis 1902. Hinter der Weltstadt 1901. Von Sonnen und Sonnenstäubchen 1902. Der Menschenstern 1908.

Paul Schlenther, geboren 1854 in Insterburg, Germanist, ein Schüler Scherers, Kritiker an der Vossischen Zeitung, Vorkämpfer für Ibsens und Hauptmanns Werke, Mitbegründer der Freien Bühne, 1898 Direktor am Wiener Burgtheater. Genesis der Freien Bühne 1889. Gerhart Hauptmanns Lebensgang und Dichtung.

Otto Brahm, geboren 1856 in Hamburg, ebenfalls in germanistischer Schulung aufgewachsen, Kritiker an der Vossischen Zeitung, Verfasser der ersten wirksamen Abhandlung über Ibsen in Deutschland 1887, 1889 Leiter der Freien Bühne, 1894 bis 1904 Direktor des Deutschen Theaters, dann des Lessingtheaters, wo er dem Drama Ibsens und Hauptmanns die sorgfältigste Pflege zuwendete. Gottfried Keller 1883. Heinrich von Kleist 1884. Ibsen 1887. Schiller 1889.

Maximilian Harden, geboren 1861 in Berlin, erst Schauspieler, dann Journalist, in der Hauptsache Autodidakt von ausgebreitetem Wissen, Kritiker an der Gegenwart (Deckname: Apostata), gründet sich 1892 in der Zukunft ein eigenes Organ, einer der scharfsinnigsten, unabhängigsten und glänzendsten Theaterkritiker Deutschlands, der, mag seine politische und soziale Richtung sein, wie sie will, dem Mode- und Geschäftsjournalistentum der Zeit erfolgreich entgegengetreten ist und durch geistvolle, tief eindringende Kritiken der literarischen Bewegung im allgemeinen und Ibsen, Tolstoi, Maeterlinck im besonderen die wichtigsten Dienste geleistet hat. Apostata 1892. Neue Folge 1892. Theater und Literatur 1896.

Führende Talente

Theodor Fontane

Die Generation hat vier Talente von führender Bedeutung: Fontane, Nietzsche, Liliencron und Hauptmann. Der älteste von ihnen, Fontane, ist entwicklungsgeschichtlich eine einzige Erscheinung. Durch Geburt gehört er zur dritten Generation; in ihrem Geist schreibt er seine ersten Gedichte; dennoch würde man ihm ein Unrecht tun, ihn nach diesen ersten Werken zu beurteilen. Als er ins reifere Mannesalter tritt, herrscht die vierte Generation; doch da nahmen ihn journalistische Arbeiten, Wanderfahrten und Kriegsbücher völlig in Anspruch. Er scheint vom Zeitgeist als Dichter auf Urlaub geschickt worden zu sein. Endlich erscheint die fünfte Generation, und nun wecken Zeiteinflüsse, soziale Stimmungen, veränderte Weltanschauung Fontanes verborgenste und herrlichste Kräfte. Ohne mit den Vorläufern und Pfadfindern der jungen Generation Fühlung zu haben, ja ohne von ihnen zu wissen, tritt Fontane 1882 völlig selbständig als das erste führende Talent auf dem Gebiet des Romans hervor.

Sowohl väterlicher wie mütterlicherseits stammte Theodor Fontane von hugenottischen Emigranten ab. Er gehörte zu den verhältnismäßig zahlreichen deutschen Dichtern, die französisches Blut in den Adern haben. Rein französischer Abkunft waren nur Chamisso und Fontane. Von ihren Vätern hatten Wilibald Alexis, Roquette, Luise von François und Duboc-Waldmüller, von ihren Müttern Scherenberg, Geibel, Spielhagen und Felix Dahn französisches Blut in den Adern. Fontanes Mutter, Emilie Labry, war in Berlin geboren, doch stammte ihre Familie aus den Cevennen im südlichen Teile Frankreichs. Fontanes Vater, Henri Louis Fontane, war ein ins Brandenburgische versetzter Gascogner. Er war von Beruf Apotheker und hatte sich in dem durch seine Bilderbogen berühmten Neuruppin in der Mark die Löwenapotheke gekauft. Dort wurde Theodor 1819 geboren. In seinem Buch: Meine Kinderjahre hat der Dichter seine Eltern geschildert. Der Vater war ein liebenswürdig leichtsinniger Charakter, ein großer stattlicher Franzose voll Bonhomie, dabei Fantast und Humorist, ein Plauderer und Geschichtenerzähler ersten Ranges. Von ihm, nicht von der leidenschaftlich heftigen, aber nüchternen Mutter, hatte der Knabe die Frohnatur, die Lust des Fabulierens; sich selber aber, nicht dem Vater, dankte er des Lebens ernstes Führen. Der Vater war, gelinde gesagt, eine ungeschäftliche Natur. Er hatte die Gewohnheit, für seine noblen Passionen mehr auszugeben, als er einnahm. 1827 kaufte der Vater die Adlerapotheke in Swinemünde. In Stadt und Haus, an Strom und Strand erlebte Theodor eine an bunten lebensvollen Eindrücken überaus reiche Zeit. In höchst origineller Weise ward der Knabe anfangs vom Vater selbst unterrichtet. Mit vierzehn Jahren kam er 1833 auf die Schule nach Berlin, die er bis 1836 besuchte. Drei Jahre war er dann Apothekerlehrling, um später das väterliche Geschäft übernehmen zu können. Von 1839 an machte Fontane seine Gehilfenjahre in Berlin, Burg, Leipzig und Dresden durch. Schon während seines Aufenthalts in Berlin hatte er zu dichten begonnen. In Leipzig kam er in Beziehungen zu Schriftstellern und Gelehrten wie Wilhelm Wolfsohn und Max Müller. Mit dreißig Jahren ward er Provisor, doch die väterliche Apotheke war längst verkauft; und mehr und mehr ward aus dem Apotheker ein Literat. In Begleitung eines Freundes unternahm Fontane 1844 eine kurze Fahrt nach England. In demselben Jahr trat Fontane in den literarischen Verein: Der Tunnel über der Spree ein, der 1827 gegründet worden war. Wie eine verschollene Sage klingt es, wenn man bei der Lebensgeschichte eines Vertreters der fünften Generation sich in die Zeit des Tunnels zurückversetzen muß. Als Fontane 1844 eintrat, hatte sich der Tunnel aus einem Verein dichtender Dilettanten allmählich in einen wirklichen Dichterverein umgewandelt. Fontane selbst stand in dieser Periode seiner Entwicklung als Dichter etwa zwischen Strachwitz und Geibel. 1849 lief er für immer in den „Nothafen" der Schriftstellerei ein. Er erhielt in Berlin eine kleine Stelle im literarischen Bureau des Ministeriums des Innern und wagte es daraufhin, sich 1850 mit Emilie Rouanet-Kummer zu verheiraten. Im Auftrag des preußischen Ministeriums ging Fontane im Jahr 1852 nach London, um englische Verhältnisse zu studieren und für die heimatliche Regierung Berichte für die Zeitungen zu schreiben. Mit einigen Unterbrechungen blieb er sieben Jahre in England. Nach seiner Rückkehr trat er durch Vermittlung seines Freundes Hesekiel, mit dem er durch den Tunnel bekannt geworden war, in die Redaktion der Preußischen Kreuzzeitung in Berlin ein, der er von 1860 bis 1870 angehörte. Dieser Zeitabschnitt war der glücklichste seines Lebens. Die journalistischen Arbeiten ließen allerdings die dichterische Tätigkeit manchmal zurücktreten; aber er begann in jenen Jahren die Wanderungen durch die Mark Brandenburg, die eine der wichtigsten Vorbedingungen für sein späteres Schaffen als Romanschriftsteller wurden. Günstig war es auch, daß Fontane dreimal, 1864, 1866 und 1870, auf den Kriegsschauplätzen war. Als er im Jahr 1870 als Kriegsberichterstatter, durch geschichtliche Erinnerungen gelockt, von Toul aus einen Abstecher nach Domremy, dem Geburtsort der Jungfrau von Orleans, unternahm, wurde er von Freischärlern gefangen genommen, am Leben bedroht und schließlich durch ganz Frankreich nach der Insel Oléron am Atlantischen Ozean geschleppt. Durch Vermittlung hoher Gönner kam Fontane endlich frei. In dem prächtigen, frisch und klar geschriebenen Buch: Kriegsgefangen hat er diese Zeit geschildert. Aus der Redaktion der Kreuzzeitung schied Fontane 1870 aus, fand aber Ersatz, indem er die ständige Berichterstattung über das Königliche Schauspielhaus für die Vossische Zeitung übernahm. Die Stellung war nicht gerade glänzend, schwer genug mußte sich Fontane durchs Leben schlagen, doch höher als alles schätzte er seine Freiheit und Unabhängigkeit. Die ihm angebotene Stelle eines Sekretärs an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin gab er

nach Monatsfrist bereits wieder auf. Im Jahr 1876 begann seine Tätigkeit als Romanschriftsteller. Weder seine auf Naturinstinkt beruhende Begabung als Kritiker, noch seine dichterische Bedeutung wurden anfangs anerkannt. Und doch entfaltete er erst als Siebzigjähriger jene Tätigkeit, die sein Schaffen in der literarischen Entwicklung für immer denkwürdig macht. Das Amt des Theaterkritikers an der Vossischen Zeitung führte Fontane bis zum Jahr 1889 fort. Mit seinen letzten Kritiken grüßte er Gerhart Hauptmann und die Dichtung seiner gleichstrebenden Genossen. Fontane sah sich in der Periode von 1884 bis 1889 gegen seinen Willen zu einer Art Parteihaupt der jüngeren literarischen Generation erklärt. Wohl mehrten sich die Ehrenbezeugungen, je älter er wurde, doch der Ruhm kam zu spät. Fontane hatte von seinem Vater und durch eigene Gewöhnung die Neigung zu nörgeln. In einem seiner letzten Gedichte hat er die Summe seines Lebens gezogen:

Eine kleine Stellung, ein kleiner Orden
(Fast wär' ich auch mal Hofrat geworden),
Ein bißchen Namen, ein bißchen Ehre,
Eine Tochter „geprüft", ein Sohn im Heere,
Mit siebzig 'ne Jubiläumsfeier,
Artikel im Brockhaus und im Meyer . . .
Altpreußischer Durchschnitt. Summa Summarum,
Es drehte sich immer um Lirum Larum,
Um Lirum, Larum Löffelstiel.
Alles in allem — es war nicht viel.

Unermüdlich ging sein literarisches Schaffen fort. Frisch und arbeitsfroh blieb sein Geist bis zuletzt. Sein letzter Roman Mathilde Möhring blieb unvollendet. Fast neunundsiebzigjährig starb Fontane 1898 in Berlin.

Gedichtsammlungen: Männer und Helden 1850. Gedichte 1851. Balladen 1861. Gesammelte Gedichte, sechste Auflage 1899. Einzelne Gedichte aus diesen vier Sammlungen:

Märkisch-preußische Gedichte: Der alte Derffling. Der alte Dessauer. Der alte Zieten. Seydlitz. Schwerin. Keith. Prinz Louis Ferdinand. Wangeline von Burgsdorf. Der Tag von Düppel. Die Gardemusik bei Chlum. Jung Bismarck. Wo Bismarck liegen soll.

Englisch-schottische Balladen: Von der schönen Rosamunde. Archibald Douglas. Maria Stuart. Marie Duchatel. Lied des James Monmouth. Die Hamiltons. Der Towerbrand. Jung Musgrave und Lady Barnard. Lord Athol. Königin Eleonorens Beichte. Die Brück' am Tay.

Gesellschafts- und Gegenwartsbilder: Was mir fehlte. Lebenswege. Hoffest. Der Subalterne. Der Sommer- und Winter-Geheimrat. Brunnenpromenade. Und alles ohne Liebe.

Deutsche Balladen: Schloß Eger. Herr von Ribbeck auf Ribbeck.

Reise- und Wanderbücher: Aus England 1860. Wanderungen durch die Mark Brandenburg 1862 bis 1881.

Geschichtliche Romane und Novellen: Vor dem Sturm 1878. Grete Minde 1880. Schach von Wuthenow 1883.

Moderne Romane: l'Adultera 1882. Cecile 1887. Irrungen Wirrungen 1888. Stine 1890. Unwiderbringlich 1891. Frau Jenny Treibel 1892. Effi Briest 1895. Der Stechlin 1899.

Biographisches: Kriegsgefangen 1871. Meine Kinderjahre 1893. Von Zwanzig bis Dreißig 1898. Christian Friedrich Scherenberg 1885.

Briefe an seine Familie 1905. Causerien über Theater, herausgegeben von Schlenther 1905.

Aus dem Nachlaß 1908 (Aufsätze, Gedichte, Mathilde Möhring).

Die Zeit der Preußenlieder und der englisch-schottischen Balladen. Fontane begann um 1840 mit freiheitlichen Liedern, wie sie in der Zeit der politischen Lyrik allgemein üblich waren. Sie waren in Herweghschem Stil gehalten und zeugten von keiner sonderlichen Eigenart. Im Jahr

1846 entstanden die Preußenlieder. Wie ein Schleier lag über ihnen die eigentümliche Sprödigkeit des Gefühls, die Fontane zeitlebens eigen war. Allzeit trug dieser Dichter eine gewisse Scheu, sein Innerstes und Letztes offenbar werden zu lassen. Es mangelte ihm nicht an innerem Feuer, aber er dämpfte es nach außen. In diesen Gedichten von Derffling, Seydlitz, Zieten, Keith und Schwerin war scharfgeschautes geschichtliches Leben; man fühlte in den straff gebauten, männlich herben Versen, die ein leiser Hauch des Unfeierlichen und Ironischen umschwebte, schon deutlich eine Abwehr aller pathetischen Gesten und romantischen Übertreibungen. Im letzten und schönsten dieser Gedichte, dem vom Prinzen Louis Ferdinand, klang vorbedeutend Fontanes ganzes Schaffen an. Im Jahr 1848 wurde Fontane mit Bischof Percys altenglischer Balladensammlung und bald nachher mit Walter Scotts Sammlung schottischer Minstreldichtungen bekannt. Auf Jahre hinaus bestimmten beide Bücher Fontanes künstlerische Richtung. Halb stand Fontane in seinen Balladen — seine lyrischen Dichtungen sind unbedeutend — im Bann der um 1850 erwachenden Neuromantik, so in den Balladen von der schönen Rosamunde; halb wird schon das Streben nach selbständigen Ausdrucksformen sichtbar. Fontane gehört zu unsern besten Balladendichtern. Was dabei in die Zukunft weist, ist die Schlichtheit der Darstellung, die es versteht, mit wenig Mitteln der Fantasie einen Anstoß zu geben, der so kräftig nachwirkte, daß man behaupten durfte: je weniger gesagt wurde, desto besser. Auch eine andere Fähigkeit zeigte sich schon jetzt, die Fontane später zu höchster Vollendung entwickelte, es war die suggestive Macht, um Menschen und Dinge eine fast fühlbare Atmosphäre fließen zu lassen.

Ganz er selbst war Fontane in der Zeit der englisch-schottischen Balladenpoesie noch nicht. Seine Poesie ging bei Ausländern zu Gaste. Noch spann mit Vorliebe um englische Schlösser und alte verfallene schottische Türme die Fantasie ihr Gewebe; noch sah das Auge des Dichters bloß auf den schottischen Heiden und Seen das Walten der Natur. Wir, die wir rückschauend sein Leben überblicken, wissen, daß sein Talent im Stillen heranwuchs. Vom Standpunkt der Zeitgenossen aus betrachtet, blieb Fontane von 1861 bis 1882 dichterisch stehen. Zweimal überholte ihn seine Zeit. Die Literarhistoriker glaubten mit ihm fertig zu sein. Fontane wartete. Noch war seine Stunde nicht gekommen.

Die Zeit der märkischen Wanderungen und der geschichtlich gefärbten Romane. Als Fontane in Schottland über den Lochleven fuhr, kam ihm, wie er selbst erzählt, wie ein Blitz die Erinnerung an das Ufer des Rheinsberger Sees und ihm schien es, als sei der Rheinsberger See nicht weniger einer Verherrlichung wert als der Lochleven. Nach seiner Rückkehr aus England im Jahr 1859 durchzog Fontane die Mark und fand sie reicher, als er erwartet hatte. Daß im Land des märkischen Sandes hohe Naturschönheiten verborgen seien, glaubte Fontane nicht. Die Naturschilderungen in den märkischen Wanderungen sind auch nicht weit her; um so bemerkenswerter ist die Art, wie sich Naturschilderung und geschichtliche Darstellung miteinander verweben und wie die Menschen mit dem Boden, von dem sie stammen, zu einer Einheit zusammenwachsen. Fontane lernte, indem er von Pfarrhaus zu Pfarrhaus, von Schloß zu Schloß mit Stab und Ränzel wanderte, Land und Leute, die er später in

seinen Romanen schilderte, aufs genauste kennen. Trotz ihrer „enormen Fehler“ waren, wie Fontane sagte, märkische Junker und märkische Landpastoren seine Ideale, seine stille Liebe. Zu den Wanderbüchern gesellten sich die drei Kriegsbücher, die Fontane nach den Kriegen 1864, 1866 und 1870/71 schrieb. Auch diese Werke wollen als Vorbereitungswerke aufgefaßt sein. „Weder die Wanderungen durch die Mark noch die Kriegswerke haben den Namen Fontane groß gemacht. Aber hier wie dort lag der breite und tiefe Grund, woraus seine dichterische Kraft emporwuchs. Die Wanderungen stärkten das Gefühl für seine Heimat, die Kriege das Gefühl für seine Zeit, und Zeit und Heimat sind die beiden Mächte, die aus dem Dichter sein Bestes und Höchstes herausgeholt haben.“

Vorsichtig, man möchte sagen mit Emigrantenklugheit, begann Fontane nach 1866 die schwierige Bahn zu größeren epischen Schöpfungen zu betreten. Sein erstes Werk war der geschichtliche Roman Vor dem Sturm (d. h. vor dem Sturm von 1813). Der Roman wurde 1866 begonnen, aber erst 1878 vollendet. Wunderbar genug lehnte sich der Dichter in diesem Werk an zwei grundverschiedene Vorbilder an: an Wilibald Alexis, den Walter Scott der Mark, und an George Hesekiel, den mit Fontane befreundeten brandenburgisch-preußischen Romanvielschreiber. Man fühlt die Unsicherheit, mit der Fontane nach einem eigenen Stil tastet, aus dem Roman heraus. Die Darstellung ist zu breit, der Aufbau mißlungen, das Episodenwerk zu groß. Fontane wagt noch nicht, die kühne Sprunghaftigkeit seiner Balladen auf die Prosaerzählung zu übertragen. Doch auch manche Anzeichen einer neuen Art des Erzählens sind da: ein Wahrheitssinn, der nichts unterschlägt und nichts der Spannung zuliebe „heraufpufft“; ein Erfassen des Menschen aus seiner Umgebung, seiner Abstammung und den Zeitverhältnissen. Vor dem Sturm ist das Werk, in dem Fontane, schon ein Sechzigjähriger, sich selbst zum Erzähler erzog. Nun ruhte er nicht; von diesem Zeitpunkt an dringt Fontane immer kühner in ein neues Gebiet vor. Noch einmal erkor er sich bei der Niederschrift von Grete Minde 1880 in Theodor Storm ein fremdes Vorbild, dann fing seine letzte und eigentümlichste Entwicklung an.

Die Zeit der modernen realistischen Romane. Was nun kommt, das ist ohne Beispiel in der Geschichte der gesamten Weltliteratur. „Fontane ist dreimal entdeckt worden: einmal als Balladendichter, dann nach seinen märkischen Wanderungen, und endlich nach seinen realistischen Romanen.“ Zwischen dem 62. und 76. Jahre schrieb Fontane die Werke, die ihn erst literargeschichtlich bedeutend gemacht haben. Er hatte die Handschriften nicht etwa im Pulte liegen und gab sie in Buchform nun nach und nach heraus, nein, er schrieb die Werke erst jetzt: l'Adultera, Irrungen Wirrungen, Stine, Frau Jenny Treibel, Effi Briest, Der Stechlin. Mit ihnen wurde Fontane einer der wichtigsten Schöpfer des modernen Berliner Romans. Fontane kannte Berlin; er hatte es groß werden sehen von den ersten Jahren Friedrich Wilhelms des Vierten an bis zu dem Berlin des Kaisers Wilhelm des Zweiten. Seine Schilderung der Berliner Gesellschaft ist echter als die Spielhagens, feiner und durchgeistigter als die Lindaus. Er ist der scharfäugige Beobachter in den Salons der Prinzen wie in den Villen der Millionäre; er ist im Bürgerhaus wie auf den märkischen Schlössern daheim. Klar und scharf sieht Fontane Straßen, Stuben, Menschen. Sein staunenswertes

Gedächtnis war ein Magazin von Bildern, in denen auch die kleinste Skizze nicht verloren ging. Für sich allein wäre Fontane außerstande gewesen, den realistischen Stil im Roman zu erfinden. Er wäre allein, ohne seine Zeitgenossen, nicht viel über die Skizze hinausgelangt. Die literarische Bewegung der achtziger Jahre mußte dazu kommen, sein Talent zu beflügeln und zu größeren Schöpfungen anzuregen. Mit größter Deutlichkeit versteht Fontane namentlich Gespräche wiederzugeben. Darin war er *vor* Hauptmann unübertroffen. Darum erkannte er in Hauptmann auch sofort den Ebenbürtigen. Eitelkeit, Widerspruchsgeist, Leidenschaften, die so viele der Jungen in zitternde Erregung brachten, verwirrten ihn nicht. Was Taine theoretisch von dem Poeten der Zukunft forderte, das hatte Fontane in einer langen journalistischen Laufbahn praktisch gelernt: schärfste Wiedergabe des Seienden. Dies war nur möglich, weil Fontane mit gereifter Lebenserfahrung, ja schon als resignierter Mann zu seinen letzten großen Schöpfungen kam. Fontane ging nicht einseitig dem Häßlichen nach, er strebte nach dem Ziel, alles in den Verhältnissen und Prozentsätzen zu lassen, die das Leben selbst seinen Erscheinungen zu Grunde legt. Das aber fühlte Fontane klar und deutlich, daß es Zeit sei, endlich einmal mit den Wiederholungen vorhandener Meisterwerke, mit der „Dublettenkrankheit" aufzuräumen und neue, statt bloß schönheitliche Werke zu schaffen. Und so kam der alte und doch so junge Dichter zur Erkenntnis der Notwendigkeit und tiefen Berechtigung der neuen Poesie:

Ob unsre Jungen, in ihrem Erdreisten,
Wirklich was Besseres schaffen und leisten,
Ob dem Parnasse sie näher gekommen,
Oder bloß einen Maulwurfshügel erklommen,
Ob sie, mit anderen Neusittenverfechtern,
Die Menschheit bessern oder verschlechtern,
Ob sie Frieden sän oder Sturm entfachen,
Ob sie Himmel oder Hölle machen, —
Eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde,
Sie haben den Tag, sie haben die Stunde,
Der Mohr kann gehn, neu Spiel hebt an,
Sie beherrschen die Szene, *sie* sind dran.

Grete Minde 1880, ein Werk der Vorbereitungszeit, ging mehr auf Stimmung als auf Charakterschilderung aus. Es war in Storms Art geschrieben und lehnte sich an alte Quellen an.

Grete Minde ist ein Bürgermädchen aus Tangermünde in der Mark. Sie flieht aus dem Elternhause mit Valtin, dem Sohn des Nachbars. Aber draußen finden die Flüchtlinge kein Glück und nach Jahren kommen sie gebrochen, als Mitglieder einer Puppenspielertruppe, in die Heimat zurück. Valtin stirbt, und Grete Minde sucht mit ihrem Kinde Zuflucht im Haus des Bruders, des reichen Erben. Er aber verweigert ihr das Erbteil, und auf Grund alter Satzungen weist auch der Rat die Klage der Verzweifelten ab. Da wirft Grete Minde glühende Schwefelfäden in die Häuser der Stadt, und als Tangermünde in Feuer aufgeht, stürzt sie sich mit dem einzigen Kinde ihres Bruders vom Turm in die Flammen.

Schach von Wuthenow 1883. Die beste unter den geschichtlichen Novellen Fontanes. Das Seelenleben wird mit höchster Feinheit geschildert, doch bleibt es gerade an den Wendepunkten zu stark verdeckt. Es ist dies ein Fehler, der sich in allen Erzählungen Fontanes wiederfindet.

Schach von Wuthenow, ein glänzender Offizier im adligen Regiment Gensdarmes in Berlin, trägt den ganzen Hochmut seiner Kaste zur Schau. Die Erzählung spielt 1805 kurz vor der Niederlage Preußens bei Jena. Herr von Schach, eine ästhetisch sehr empfindsame Natur, kann ohne die Bewunderung der Gesellschaft nicht leben. Er läßt sich mit einer jungen Dame, Victoire von Carayon, in ein Liebesverhältnis ein, das Folgen hat, doch möchte er Victoire auf keinen Fall heiraten, da sie blatternarbig ist und sein ästhetisches Gefühl damit verletzt. Frau von Carayon, für die er anfangs ebenfalls Interesse empfunden hat, erzwingt durch einen Befehl des Königs die Heirat Schachs mit Victoire. Er gehorcht dem Befehl, aber nach der Heirat erschießt er sich.

Das folgende Werk l'Adultera (Die Ehebrecherin) 1882 ist der erste moderne realistische Roman des Dichters. Der Aufbau ist zerstückelt; die Beweggründe für die wichtigsten Wendungen in der Handlung sind auch in diesem Werk zu stark verdeckt; man versteht die zwingende Notwendigkeit mancher Vorgänge nicht. Da der Roman mit leidenschaftsloser Kühle den Verlauf eines Ehebruchs darstellte, so rief das Werk den Anschein einer oberflächlichen Frivolität hervor, die Fontane gänzlich fern lag.

l'Adultera führt in Berliner Börsenkreise, in denen das Taufwasser erst eine neuere Einführung ist. Der Kommerzienrat Van der Straaten gilt in der Gesellschaft nur bedingungsweise. Seine bisweilen sehr gewagte und ironische Art stößt seine junge schöne Gattin Melanie ab. Ein Frankfurter Geschäftsfreund, ein weitgereister Mann, Ebenezer Ruben, beginnt sie erst flüchtig, dann stärker und stärker zu interessieren. Ihr Gatte, der alles kommen sieht, bittet Melanie, wenigstens den öffentlichen Bruch zu vermeiden und den Schein vor der Welt zu retten. Aber sie gibt der Wahrheit die Ehre, sie folgt dem Geliebten, verläßt Mann und Kinder, und so verfällt sie der Achtung durch die Gesellschaft, die eine offene Verletzung ihrer Gesetze nicht duldet. Nach längerer Abwesenheit in Italien kehren Melanie und Ruben, die sich miteinander vermählt haben, nach Berlin zurück. Noch immer werden sie gemieden; das Unglück will, daß Ruben auch sein Vermögen verliert. Schwere Tage kommen; aber Melanie und Ruben erringen durch Tüchtigkeit Ehre und Achtung wieder.

Irrungen Wirrungen 1887. Fontane ist in diesem Buch auf die Höhe seiner Meisterschaft gelangt. Der Roman schildert das Verhältnis eines adligen Offiziers, Botho von Rienäcker, zu einem jungen anspruchlosen Gärtnermädchen namens Lene. So herzlich Botho seine Lene liebt, so wenig ist er doch imstande, sich in einen Gegensatz zu seiner Familie und zu seinen Standesgenossen zu stellen. Er bringt das Opfer seiner Liebe und schließt eine standesgemäße Heirat; auch Lene reicht einem braven Mann ihres Standes ihre Hand. Botho und Lene überwinden und tragen mit einer Wunde im Herzen das Dasein tapfer weiter. Wehmütig, nicht tragisch klingt die Geschichte aus. In voller Lebenstreue stehen alle Gestalten der Erzählung da.

Stine 1890. Ein kleiner Roman aus den Berliner Halbweltkreisen, bewundernswert durch die Schärfe der Beobachtung, durch die Schilderung der Umwelt und die kühne Eroberung eines neuen Stoffgebietes.

Bis hierher war vom Greisentum in Fontane noch nicht das mindeste zu erkennen. Die folgenden Werke zeigen zuerst die sinkende Kraft: Redseligkeit, zu große Ausführlichkeit im Unwesentlichen und zu knappe Behandlung des Wesentlichen. Nur der Roman Effi Briest 1895 machte hiervon eine Ausnahme.

Effi Briest, die Tochter eines adligen Grundbesitzers in der Mark, heiratet mit sechzehn Jahren einen vornehmen, klugen, sehr korrekten und kühlen Streber, den Landrat von Innstätten. Nach Liebe bedürftig, von Stimmungen abhängig, begeht Effi einen Fehltritt. Sie empfindet darüber mehr Angst als Scham. Da kommt nach vielen Jahren ihr Gatte hinter das Geheimnis. Innstätten fordert, obschon niemand um das Geschehene weiß, den Verführer zum Zweikampf und tötet ihn. Effi wird von ihrem Mann geschieden, das Kind wird ihr genommen, die Eltern

verbieten ihr bis auf Weiteres das Haus; sie ist ganz verlassen. Die langsam Dahinsiechende kehrt endlich ins Elternhaus zurück, wo sie stirbt. Eine alte Magd und ein alter Hund sind die treuesten Wesen, die sie auf Erden gehabt hat.

Wie schon die Inhaltsangaben seiner Hauptwerke erkennen lassen, ist Fontane kein Meister des Aufbaus. Die Handlung ist ihm Nebensache; sie dient ihm nur dazu, die Charaktere offenbaren zu helfen. Mit Vorliebe behandelte Fontane das Eheproblem (l'Adultera, Graf Petöfy, Cécile, Irrungen Wirrungen). In diesen Erzählungen finden wir keinerlei leidenschaftliche Seelenkämpfe; mit Vorliebe stellt Fontane das Gleichgewicht der Seele dar und das stille Hinsiechen der tief verwundeten Frauennatur (Effi Briest). Seinen Gestalten ist fast durchgängig ein gesunder Menschenverstand eigen, ihnen eignet eine gewisse märkische Art, wie er sie selbst kennzeichnet: scharf und schneidig, mit Gemütlichkeitsallüren, aber immer eulenspieglerisch und sarkastisch. Er liebte das Idyllische und Kleine, das Bescheidene und Nüchterne. Das rein Lyrische geht ihm ab. In der Helligkeit seines Kolorits, in der scharfen Deutlichkeit und Sachlichkeit seiner Schilderungen erinnert er wohl an die Bilder von Liebermann und Skarbina. Er ist von der Wahrheit des Satzes durchdrungen, daß die kleinen Dinge in der Welt das Entscheidende sind. Mit dem geringen Sinn für Feierlichkeit, der für ihn charakteristisch ist, stellte er die Frage: „Was heißt großer Stil? Großer Stil heißt soviel wie Vorbeigehen an allem, was die Menschen eigentlich interessiert." „Fontane war eine Natur, der Posen oder Phrasen jeder Art gründlich zuwider waren, ein aufrechter Mann ohne Falsch, ohne Tücken, ohne Launen, voll liebenden Humors und voll behaglicher Bosheit, der vor echter Größe einen so schönen Respekt und vor der angemaßten Wichtigtuerei eine so spöttische Überlegenheit zeigte."

Detlev von Liliencron

Halb ein Pfadfinder, halb ein führendes Talent, war Detlev von Liliencron der Befreier der jungen Lyriker von der Nachahmung der Platen, Geibel und Heine, war er der Vernichter des leirig gewordenen, mit überkommenen Wendungen, Bildern und Reimen wirtschaftenden lyrischen Scheinidealismus. Liliencron ist das stärkste lyrische Naturtalent dieser Generation, wie er das urwüchsigste und sinnlichste ist. Er brauchte nicht erst wie Holz und Schlaf Studien zu machen, um ein Stück Leben zu bewältigen; sieghaft war er sogleich dessen Herr — auch darin an Theodor Fontane in seiner realistischen Periode erinnernd — und ebenso wie Fontane empfing auch der lyrische Freiherr dieses Zeitgeschlechts von keinem ausländischen Poeten Anregungen; gleich Fontane arbeitete er niemals nach Regeln, sondern folgte immer nur seiner Individualität. Weit reicht diese allerdings nicht; im guten und im schlechten Sinn ist Liliencron stets an das Erlebnis gebunden; aber gesund, frisch und durchsichtig quillt seine Poesie gerade in jener ersten Zeit wie ein Jungbrunnen empor, als die neue Dichtung noch mit den Nebeln der theoretischen Untersuchung rang. Da kam, nicht von der Literatur, sondern vom Leben selbst, der Reiter, Jäger, Hauptmann und Kirchspielvogt Friedrich von Liliencron seines Wegs daher, kein Jüngling mehr, sondern bereits ein Mann nahe den Vierzigen, als er seine ersten Verse schrieb.

Friedrich von Liliencron (Detlev ist nur sein Dichtername) war wie Johann Meyer, Klaus Groth, Friedrich Hebbel und Wilhelm Jensen ein Schleswig-Holsteiner. Er stammte

aus einer 1829 vom König von Dänemark geadelten Seitenlinie der Familie Liliencron. Er wurde 1844 in Kiel geboren. Seine Knabenjahre vergingen einsam. Es war seine Lust, in den Garten, ins Holz, in die Felder zu laufen. Von früh an wollte er Soldat werden. In siebzehn Garnisonen ward er herumgeworfen. Fröhliche Leutnantszeit! Als preußischer Offizier kämpfte er 1866 und 1870 in den Feldzügen in Böhmen und Frankreich mit. In beiden ward er verwundet. Schulden und Wunden halber nahm Liliencron als Infanteriehauptmann den Abschied. Er ging zuerst nach Amerika. Dort durchlebte er die schwerste Zeit. Als er in die Heimat zurückkehrte und eine da zurückgelassene Kiste öffnete, fiel ihm ein altes Soldatenbild in die Hand, und er schrieb auf die Rückseite seine ersten Verse. Liliencron ließ sich in Hamburg nieder, trat beim Landratsamt in Eckernförde ein, wurde Hardesvogt auf der Insel Pellworm und später Kirchspielvogt in Kellinghusen. Eine Beamtenexistenz in einer Kleinstadt war jedoch nicht nach seinem Geschmack. 1887 legte er sein Amt nieder, um Schriftsteller zu werden, siedelte nach München über, doch bald zog es ihn, eine durchaus norddeutsche Natur, in die Heimat, wo er in Hamburg, Kellinghusen, Altona und Alt-Rahlstädt lebte. Mit Schwierigkeiten aller Art mußte — nicht ohne eigne Schuld — der fröhliche, lebenslustige Mann kämpfen. Der Kaiser gab ihm ein Jahrgehalt. Auch in den schlimmsten Lebenslagen behauptete Liliencron seine Unabhängigkeit und seinen Freiheitssinn. Eine eigentliche Entwicklung hat Liliencron in seinen Dichtungen nicht aufzuzeigen.

Adjutantenritte 1883. Tod in Ähren (Im Weizenfeld, in Korn und Mohn), Wer weiß wo (Auf Blut und Leichen, Schutt und Qualen), Nach dem Ball (Setz' in des Wagens Finsternis), Glückes genug, Kurz ist der Frühling, Wiebke Pogwisch, Sizilianen, Der Heidebrand (Ballade).

Gedichte 1889. Die Musik kommt, Vergiß die Mühle nicht, Der Zapfenstreich, Der Handkuß, In einem Frühlingsgarten, Das Gewitter, Cincinnatus, In einer Winternacht.

Neue Gedichte 1895. Ich und die Rose warten. Pidder Lüng (Ballade mit dem Kehrreim: Lewwer duad üs Slaav).

Der Heidegänger 1891 und Bunte Beute 1903. Der Blitzzug, Durch die Nacht, Die zwei Sensen, Das Gewehr im Baum, Der Zug zum finstern Stern (beides Balladen).

Episch-lyrische Dichtung. Poggfred, kunterbuntes Epos in zweimal zwölf Kantussen 1896 ff.

Erzählende Prosawerke. Unter flatternden Fahnen 1888. Kriegsnovellen. Der Mäzen. Einzelerzählungen: Die Mergelgrube. Eine Sommerschlacht. Der Richtungspunkt.

Dramen: Knut der Herr 1882. Die Rantzow und die Pogwisch 1886. Der Trifels und Palermo 1886.

Liliencrons Stärke in der Lyrik ist das sichere Erfassen der äußeren Dinge. Schnell, gleichsam wie ein auf Kundschaft begriffener Offizier die Gegend auf einer Meldekarte, so hält er in seinen Gedichten den Einzelmoment fest. An allem Frischen, Männlichen, Sinnlichen empfindet der Poet eine naive Freude, die auch den Leser mit fortreißt. Liliencron hat für Farben und Linien der Dinge den feinsten Sinn. Wie Bismarcks Sprache strotzt auch die seinige von bildlichen Wendungen, die aus dem Leben des Jägers, Soldaten, Seemanns und anderer Freiluftmenschen genommen sind. In treuestem Gedächtnis bewahrt der Dichter empfangene Sinneseindrücke; mühelos steigen sie in entzückender Fülle, mit überwältigender Schlagkraft aus seiner Erinnerung hervor, auch liegt auf diesen Augenblicksbildern nicht die leiseste Spur des bloßen Beobachtens, des kalten Schauens eines literarischen Notizenkrämers. Um bloßer Beobachter zu sein, dazu besaß Liliencron zu viel warmblütige Menschlichkeit; um bloß in leuchtenden Farben zu schwelgen, dazu war Liliencron zu ehrlich und jeder Künstelei zu sehr abgeneigt. Seine Fantasie arbeitete sprunghaft, in jedem Betracht gehorchte sie mehr dem eingeborenen Instinkt als einem absichtsvoll planenden Kunstverstand. Liliencron war der erste lyrische Freilichtmaler der Generation. Er hat für die Poesie eine ähnliche Be-

deutung wie die Münchner Sezessionisten, die bahnbrechenden Freilichtmaler auf den Spuren Manets, Monets und Sisleys. Wie die Maler Leibl, Liebermann und andere eine ganz neue Natur erblickten, als sie aus dem gleichmäßig kühlen, grauen Atelierlicht hinaus in das Sonnenlicht traten und vor der Natur selber zu malen begannen, so ging den jungen Dichtern eine neue Welt auf, als ihnen Liliencron das große Kunststück zeigte, die ganz gewöhnliche und alltägliche Umwelt unmittelbar in die Lyrik oder in die Ballade zu übertragen. Die farbenfreudige Wirkung Liliencrons in der Dichtung ist nur mit der Aufhellung der Palette zu vergleichen, die sich damals gleichzeitig in der Malerei vollzog. Statt der braunen Sauce, mit der man früher zu malen liebte, malte man nun ganz hell mit einem feinen grausilbrigen Ton; man ließ, wie schon beschrieben, die Farben, die man hervorrufen wollte, erst durch die Netzhautmischung zu einem Ganzen sich vereinigen und setzte endlich in immer kühneren Versuchen die Lokalfarben hart nebeneinander. Detlev von Liliencron ist in der Literatur die Parallelerscheinung zu den Impressionisten in der Malerei. Er ist in der Lyrik der Bezwinger der Schilderungsschablone alten Stils, der dichterische Licht- und Farbenbringer. Markig setzt Liliencron Farbe neben Farbe; er kennt nicht das schwächliche Zurückbeben vor irgend einem Gegenstande, dabei ist er in der fast erschreckenden Ausdrucksdeutlichkeit seiner Sprache doch nicht ohne Grazie und verarbeitet in grenzenlos um sich greifender Lebensfreude gut und schlimm, edel und gemein unterschiedlos mit einer unverwüstlichen poetischen Energie.

Vertreter von vier verschiedenen Lebenskreisen stellt Liliencron mit besonderer Vorliebe dar: den altangesessenen adligen Grundherrn in den Schlössern seiner Heimat, der der Ahnen nicht unwert ist, die aus goldenen Rahmen auf ihn niederblicken — den von Sonnenglut gebräunten Offizier, der im Manöver, die Schuppenketten unterm Kinn, mit klingendem Spiel durchs friedliche Städtchen marschiert, lieber aber noch im Feld dem Feind die Zähne weist — den Kunstzigeuner, den sorglos freudigen Bohémien, der hinter vollen Gläsern an das Morgen nicht denkt, „glühend von den Geheimnissen der Zeit, die er im Bewußtsein seiner jungen Kraft ausschöpfen möchte“; — und endlich die kleinen Mädchen, denen Liliencron frisch und fröhlich entgegentritt, ohne „Heuchelhut und Tugendmanschetten.“ Doch nicht auf Erweckung sinnlicher Reize geht seine Kunst: Liliencron ist vor allem ein vaterländischer, soldatischer Dichter; er betrachtet es als ein Glück, als Preuße und Schleswig-Holsteiner geboren zu sein und seinem Kaiser dienen zu können. Wenn er seine Erinnerungen an die Feldzugszeit in poetische Form bringt, da spannt sich seine Poesie zu ihrer stählernsten Kraft, und ihm glücken Deutschlands schönste Kriegsnovellen aus den Ruhmesjahren 1870 und 1871. Heimatliche Empfindung gesellt sich dazu, die Naturliebe des norddeutschen Land- und Jägersmanns. In Liliencrons Gedichten ist gründlich mit der Stubenluft und vornehmlich mit der Sehnsucht aufgeräumt, die unsere Literatur durchzieht. Fest, auf wohlgegründeter Erde, stehen Fontane und Liliencron; schon bei Hauptmann setzt die Sehnsucht wieder ein. Und doch ist bei Liliencron nicht bloß Irdisches und Realistisches da, sondern stark und lebendig kommt auch ein romantisches Element in seiner Poesie zum Ausdruck.

Liliencron stellt als Dichter eine Verschmelzung von Offizier und Bohémien dar. Beiden Klassen gehört er mit Teilen seines Wesens an, und doch steht er mit

andern Teilen wieder außerhalb beider. Er lebte sich mit bezwingender Unbefangenheit aus; aber er ist mehr in seiner Einbildung als in Wirklichkeit der üppige, abenteuerliche Kavalier und Herzensbrecher. In Liliencron steckt wie in Fontane, mit dem er auch den Sinn für das Unfeierliche teilt, ein Stück naiven Aufschneidertums. „Aus der ärmlichen Poetenstube zu Hamburg wird ein Schloß in der Heide, Poggfred genannt, die Flinte an der Wand wird zum Jagdrevier, die Blume am Fenster zum verwilderten Park, der ungeheizte Ofen zum hohen altdeutschen Kamin, wo das Feuer prasselt, und kaum hat diese Wandlung sich vollzogen, so schneit es auch schon draußen und in wenigen Minuten ist alles tief unter Schnee, weit über die Heide bis ans Meer. In dem Glas Wasser aber, das vor ihm steht, hört der Herr Baron die dumpfe Brandung der Nordsee rauschen; das kleine Ladenmädchen, mit dem er in der Trambahn zusammen gefahren, wird zur Tochter einer stolzen Gräfin und fährt mit ihm im heimlichen Wagen nach Gretna Green." Liliencrons Ausdruck ist jedoch auch in diesen romantischen Erfindungen von meisterhafter sinnlich lebendiger Anschaulichkeit.

Unter Liliencrons Gedichten werden seine Balladen immerdar eine der ersten Stellen einnehmen. In ihnen wendete sich Liliencron der Geschichte zu, für die er von früh an Vorliebe empfand; besonders fesselte ihn die Geschichte des Nordens, aus der er Ereignisse von hellster Anschaulichkeit ohne alle konventionelle Züge mit herber Urwüchsigkeit darzustellen wußte. Größere erzählende oder dramatische Werke sind Liliencron nicht gelungen. Auf dem Gebiet des Dramas nähert er sich sogar bedenklich dem alten Epigonenstück. Im Mäzen und im Poggfred hat er in Prosa und Vers sein Innenleben am besten dargestellt. Im Mäzen haben wir das Tagebuch eines unermeßlich reichen Junkers, der sich mit deutscher Literatur und Kunst beschäftigt hat und ungezählte Millionen mit freigebigster Hand verstreut. In Poggfred, einem Fantasieschlößchen Liliencrons, „wo den Fröschen Frieden ist beschieden", spinnt sich der Poet in eine, ach, in Wirklichkeit ihm sehr ferne Traumwelt von Glanz und Luxus ein. Nur mit einem alten Diener und seinen Hunden lebt der Freiherr da; Erinnerung und Fantasie umgaukeln ihn und führen ihn nach Blankenese und Uhlenhorst und von da weiter zu allem Möglichen und Unmöglichen bis hinauf zum Sternlicht des Sirius.

„Wie er mit umgehangener Jagdbüchse über eine Lichtung streicht, sieht er einen Zirkusklown, nach dessen Pfeife Cäsar und Hannibal, Napoleon und Friedrich der Große tanzen müssen. Einst stöbert sein Jagdhund Diana einen geflügelten Bewohner des Mars auf. Ein ander Mal begleitet der träumende Dichter einen seiner fantastischen Ahnen auf der Reise durchs Weltall, und wieder ein anderes Mal ist es ihm, als wäre in seinem Park Jesus ans Kreuz geschlagen, und er helfe den Heiligen festnageln, um nachher, gleich anderen, von Reue ergriffen zu stehn. Und so weiter steigt vor der Fantasie des Dichters in planlos bunter Mannigfaltigkeit auf: was er gelesen, gedacht und geträumt — und was er erlebt hat. Durch Dick und Dünn reimt er sich hindurch mit Ottaverimen und Terzinen, und ein je größerer Widerspruch zwischen dieser feierlichen Form und dem alltäglichen Gegenstande klafft, desto freudiger lacht der Dichter . . . Aber wie ausgelassen lebenslustig dieser Poggfredsänger zu sein scheint, er scheint es doch nur. Denn all seine Liebesabenteuer enden in Wehmut. Von dem poetisch Schönsten, von der sanften Fite, die aus Eifersucht zur Mörderin der schönen Hamburger Griechin wird, bis zu dem als Pagen verkleideten jungen Mädchen, das in einer Schiffertaverne einer Rauferei zum Opfer fällt — überall breitet sich der ahnungsvolle Schatten des Todes über die Lebensfreude . . ."

Das kunterbunt in kühnem Flug dahinstürmende Gedicht in zweimal zwölf Kantussen ist charakteristisch für Liliencrons Ansätze zu höherem Aufschwung, doch auch für sein Unvermögen, das Kunterbunt zu bändigen und über die Zufälligkeit des Einzelnen zu dem Sinn der Dinge vorzudringen.

Wäre Liliencron für das Gestalten im Großen so begabt, wie er es für das Gestalten im Kleinen war, so hätten wir in ihm einen unserer ersten Dichter zu verehren. Doch Liliencron mangelt die Gabe, einen Stoff fest und einheitlich aufzubauen. Frisch und unbekümmert erzählt er drauf los, entrollt reizende, farbenfrohe Einzelbilder, kommt zu neuen Reizen, kommt zu neuen Einzelgeschichten, aber gelangt niemals zu einer abgeschlossenen Komposition und zu einer Charakterzeichnung von großem Wurf. Seine Weltanschauung ist beschränkt und einförmig, und so scheidet er nicht zwischen Wichtig und Unwichtig; im nahen Vordergrund ist sein Auge scharf und klar, in die Hintergründe und Tiefen des Lebens dringt es nicht. Im Lauf der Jahre ist Liliencron auch zu einer Manier gelangt und wiederholt sich. Seine Bedeutung wird Liliencron deshalb nicht verlieren. Weit mehr als auf Bierbaum, Falke, Busse, Ompteda, die unmittelbar von ihm ausgingen, hat Liliencron auf die gesamte jüngere Generation dadurch gewirkt, daß er der große „Mutmacher" war, mit unbefangenem Sinn, mit vollem Herz, mit offenem Aug' an die Wirklichkeit heranzutreten und sich ihrer Eigenart und Lebensfülle kühn zu bemächtigen.

Gerhart Hauptmann

Das stärkste und entwicklungsreichste Talent der fünften Generation ist Gerhart Hauptmann. Immer bedeutsamer erhebt sich seine Gestalt. An ihm besitzen wir, wenn wir uns von herkömmlichen Urteilen freimachen wollen, den Dichter unserer Zeit.

Gerhart Hauptmann wurde 1862 in dem schlesischen Badeort Salzbrunn geboren. Die Familie war aus Böhmen ins Eulengebirge eingewandert. Noch lebte in den Überlieferungen der Großeltern die Erinnerung an die Not und den Hunger der Weberzeit. Der Großvater hatte selbst noch am Webstuhl gesessen, war später, als er aus den Befreiungskriegen heimgekehrt war, Gastwirt geworden und hatte sich langsam emporgearbeitet. Der Vater war schon zu behaglichem Wohlstand gekommen. Er besaß den Gasthof zur preußischen Krone in Salzbrunn. Drei Söhne wuchsen heran: Karl, Georg und Gerhart, der jüngste. Bis zum zwölften Jahre besuchte dieser die Schule in Salzbrunn. Der Knabe war von verschlossenem, schwerfälligem Wesen, von dumpfer, schwer zu deutender Innerlichkeit, dabei ein mittelmäßiger Schüler. Ganz und gar war er in schlesische Natur- und Lebensverhältnisse eingesponnen. Er kam zunächst nach Breslau in die Schule. Die Vermögensverhältnisse der Eltern änderten sich jedoch; Gerhart war kaum Quartaner, da mußte er als Landwirtschaftslehrling auf Güter bei Jauer zu Verwandten. In der Nähe von Jauer lagen die Kohlendörfer, die der Dichter später in Vor Sonnenaufgang schilderte. Gerhart hatte keine Neigung zur Landwirtschaft. Mit herzlichster Liebe nahm sich Karl, der älteste Bruder, seiner an und ward jahrelang sein Führer und treuer Berater. 1880 trat in Gerharts Leben eine Wendung ein. Er bezog die Kunstschule in Breslau, um Bildhauer zu werden. Zwei Jahre studierte er dort, doch tat er nicht gut und wurde für einige Zeit vom Unterricht ausgeschlossen; in Kollege Crampton und Michael Kramer wirken Eindrücke jener Jahre nach. Sein wichtigster Lehrer war hier der Bildhauer Härtel. Lange schwankte Hauptmann zwischen bildender Kunst und Dichtung. Noch stand Gerharts wissenschaftliche Bildung auf einer ziemlich tiefen Stufe. Als sich jedoch die Weltkenntnis in ihm höher entwickelte, fühlte er die Lücken seiner Bildung immer schmerzlicher, und 1882 bezog er, indem sich Professor Härtel beim Großherzog von Weimar für ihn verwendete, die Universität Jena als Hörer, wo sein älterer Bruder Karl

zu gleicher Zeit Philosophie studierte. Gerhart besuchte in Jena namentlich die naturwissenschaftlichen Vorlesungen von Haeckel. In Gerharts von künstlerischen Interessen erfüllten, unklar strebenden, von romantischen Ideen bewegten Geist fielen in Jena die modernsten freisinnigsten naturwissenschaftlichen und philosophischen Lehren, die man damals in Deutschland an irgend einer Universität konnte vortragen hören. Es war diesem eigentümlich schwerfälligen Geiste beschieden, letzte, kühnste, radikalste Anschauungen erst auf naturwissenschaftlichem, dann auf sozialem und endlich auf poetischem Gebiet in sich aufzunehmen.

1883 trat Hauptmann von Hamburg, wo sein Bruder Georg inzwischen Kaufmann geworden war, eine Reise nach dem Süden an. Er hat sie selbst in seinem Jugendepos Promethidenlos geschildert. Auf dieser Reise reifte seine Eigenart. Er reiste zur See von Hamburg über Malaga nach Genua, wo er mit Karl zusammentraf, von da nach Neapel, Capri, Rom. Nach einem Abstecher über die Alpen kehrte er wieder nach Rom zurück und richtete sich hier ein Bildhaueratelier ein. Der Mangel an Idealen bei seinen Kunstgenossen stieß ihn ab. Infolge einer Erkrankung mußte Hauptmann zum zweiten Mal heimkehren. Seine Brüder Karl und Georg hatten zwei sehr vermögende Schwestern geheiratet, die auf der Besitzung Hohenhaus bei Dresden lebten. Gerhart heiratete im Jahr 1885, zweiundzwanzigjährig, die dritte der Schwestern, Marie Thienemann. Durch die Ehe unabhängig geworden, wandte sich Hauptmann von neuem der Erweiterung seiner Bildung zu. Als junger Ehemann studierte er zwei Semester auf der Universität Berlin. Im Verkehr mit Bölsche und Wille ward er vertraut mit naturwissenschaftlichen und sozialistischen Ideen. „Hauptmann huldigte damals dem Entsagungspessimismus durchaus. Er meinte, alle Reden, die man halten, alle Dichtungen, die man schaffen könne, würden die Menschheit doch nicht um ein Senfkorn vorwärts bringen. Nach Autodidaktenart las er alles, was von naturwissenschaftlicher, staatsmännischer oder theologischer Seite über Soziologie geschrieben wurde. Darwin und Marx waren seine Führer."

Um sich dem Getriebe der Großstadt zu entziehen, „den Schmutz Berlins von der Seele zu spülen", zog sich Hauptmann im Jahr 1888 nach einem Landhaus in Erkner zurück. Da besuchten ihn die Freunde, da vertiefte er sich in Dichtungen. „Hinter seiner Wohnung", erzählt Bölsche, „dehnte sich der Wald, ab und zu durchbrochen vom blanken weißen Spiegel eines flachen Schilfsees, zu dem der Ufersand gelb wie Dukatengold niederquoll und aus dessen Moorboden die Ruderstange das Sumpfgas wie Selterwasserperlen stieß. Wacholder und Heidelbeeren und dürres Farnkraut. Libellen und Schmetterlinge. Ein Spechtruf und zwei sich jagende Eichkätzchen. Das war keine berauschende Landschaft, die man sehen mußte, ehe man starb. Aber immer doch eine Landschaft." Hauptmann war damals ganz und gar Gefühlsmensch. „Die Dichtung", schreibt Adalbert von Hanstein, ein anderer damaliger Freund Hauptmanns, „erfaßte er von der Seite der Empfindung. Etwas Weiches, ja im guten Sinne Weibliches, war seiner geistigen Persönlichkeit schon damals eigen. Die Dichter sind die Tränen der Geschichte, sagt er von seinem Selin . . . Den Weg von Saint-Simon, „dem Neuchristen", bis zu Zola, dem Naturalisten, machte er durch, wie ihn Europa durchgemacht hatte . . . Das soziale Gefühl war seine Grundstimmung. Sie veranlaßte ihn, stundenlang der Genosse eines einsamen Bahnwärters zu sein, dessen stilles Leben im traumselig stimmungsvoll geschilderten märkischen Kiefernwald er in der Novelle Bahnwärter Thiel niederlegte. Er dichtete über einen Nachtwächter, der sich im Winter der Eisluft aussetzen mußte, einen Gesang, in dem es hieß, man habe diesem Mann zwar Brot gereicht, aber in das Brot den Tod hineingebacken. So glitt er langsam in das moderne Stoffgebiet hinüber. Dennoch waren es bis dahin historische Gestalten gewesen, die ihn gefesselt hatten: Tiberius, der oft gerettete Tyrann, Römer und Germanen, ein Drama aus dem Teutoburger Walde . . . Er wurde damals hin und her geschleudert von einem Gegensatz zum andern. Hatte ich ihn heute verlassen als einen Kretzerschwärmer, so kam er mir morgen in seinem Garten mit einem Bande Byron entgegen und glaubte hier den rechten Lehrmeister gefunden zu haben. Auf seinem Tisch lag Bleibtreus Revolutionsbroschüre neben der Anthologie Moderne Dichtercharaktere und dem Holzschen Buch der Zeit." Berührung hatte er mit Kretzer, den Brüdern Hart und den jüngstdeutschen Mitgliedern des Vereins Durch.

Im Jahr 1889 lernte Hauptmann durch Holz die Lehre des konsequenten Naturalismus kennen. Von nun an nahm seine Entwicklung eine beharrlich festgehaltene Richtung an. 1889 entstand in kürzester Zeit das Drama Vor Sonnenaufgang. Noch in demselben Jahr ward es

gedruckt; ein Exemplar empfing Fontane, der das große Talent erkannte; unmittelbar vorher hatte sich Otto Brahm bereits entschlossen, es auf der Freien Bühne aufzuführen. Im Oktober 1889 wogten um das Stück die Kämpfe der literarischen Parteien; noch einmal wiederholten sich diese wüsten Streitereien 1890 beim Friedensfest, 1891 brachten die Einsamen Menschen den ersten leidlichen Bühnenerfolg, 1892 erstritt sich Kollege Crampton den ersten größeren Bühnensieg. 1893 drang Hauptmann mit Hannele auf die Bühne des Berliner Schauspielhauses, 1894 brachte die Aufführung der Weber dem Dichter den höchsten äußeren Triumph, Anfang 1896 scheiterte die Aufführung von Florian Geyer, Ende 1896 ging die Versunkene Glocke mit großem Erfolg in Szene. Von da nahmen Hauptmanns Werke unter der Aufmerksamkeit der gebildeten Welt Deutschlands ihren Weg.

Die drei Männer, denen Hauptmann bei seinem Aufstieg das meiste dankte, waren der Verleger S. Fischer in Berlin, Otto Brahm, der Leiter der Freien Bühne und spätere Direktor des Deutschen Theaters und Paul Schlenther, der Theaterkritiker der Vossischen Zeitung, der spätere Direktor des Wiener Burgtheaters. Förderlich standen der neuen Bewegung auch die Hochschullehrer und Literarhistoriker Erich Schmidt und Richard M. Meyer gegenüber. Sorgfältig hielt sich Hauptmann von dem, was Modedichtertum heißt, zurück, aber er war allzeit ein kluger Mehrer des eigenen Ruhms. Er stellt durchaus den Typus des modernen Dichters dar, der wirtschaftlich seinen Vorteil versteht und auch in finanziellen Fragen bewandert ist. Hauptmann zog sich 1891 nach Schreiberhau im Riesengebirge zurück. Auf Heimatboden lebte er dort mit seinem Bruder Karl. Schaffend und anregend blieb er im Zusammenhang mit seinen Berliner Anhängern. Von seiner ersten Frau trennte er sich und ging eine zweite Ehe mit Margarete Marschalk ein. Reisen führten ihn nach Amerika, England, Italien und Griechenland. Nicht bloß in unabhängige, sondern in schimmernde Verhältnisse hob ihn das Glück. Dreimal empfing er den Grillparzerpreis, einmal den Volksschillerpreis; die Universität Oxford ernannte ihn, was noch keinem deutschen Dichter widerfahren war, 1905 zum Ehrendoktor. In Agnetendorf, auf der grünen Kuppe eines Hügels, gründete er sein zweites Heim. „Die Diele hat etwas von einem Kirchenschiff. Arbeitszimmer und Bibliothek gemahnen an eine Abtei. Der Hausrat ist nicht zu behaglich sorgloser Wohnlichkeit eng und bunt aneinandergedrängt, sondern in sehr großen, sehr schweren, sehr kostbaren Stücken monumental in großen Abständen verteilt. Die Kostbarkeit hebt den klösterlichen Charakter dabei nicht auf, den Charakter einer reich dotierten Kirche, in der doch strenge, fast asketische Gedanken gepredigt werden. Wer alte Romantypen vom Dichter und seinem Heim mitbringt, der wird sich bei einem Grübler zu Gast glauben, einem Doktor Faustus, der sich hier an der Grenze des wilden Bergspuks angesiedelt . . . Wenn der Gebirgssturm um dieses Haus fegt, daß selbst seine Quadern zittern, antworten ihm aus der Klosterhalle hinter den mächtigen Eisengittern lustigverwegene Klänge — das wundervolle, lebensfrohe Geigenspiel von Gerhart Hauptmanns Gattin. Wenn er selbst aber dann in dieser Halle zu lesen beginnt, vorzulesen in engstem Freundeskreis aus einer seiner Dichtungen, dann tritt in ihm mit ganzer Kraft hervor, was diese Gegensätze vereint: die tiefe, unbeugsame, aber doch niemals asketisch-lebensfeindliche Andacht vor dem Schicksal, vor der Wirklichkeit in ihm — diese begeisterte Andacht des Künstlers, die viel mehr ist, als das Modewort Naturalismus je ausdrücken könnte.“ Hier lebt in vornehmer Abgeschiedenheit, voll Ernst und Ehrlichkeit in seinem Wollen, in seinen Kunstanschauungen dem einmal als wahr Erkannten beharrlich nachstrebend, Gerhart Hauptmann der Arbeit und seiner Kunst.

Jugendwerk: Promethidenlos 1885.
Novellen: Bahnwärter Thiel 1887. Der Apostel 1890.
Soziale Dramen: Vor Sonnenaufgang 1889. Die Weber 1892.
Familiendramen: Das Friedensfest 1890. Einsame Menschen 1891. Kollege Crampton 1892. Michael Kramer 1900.
Ländliche Dramen: Der Biberpelz 1893. Fuhrmann Henschel 1898. Rose Bernd 1903.
Vers- und Märchendramen: Hanneles Himmelfahrt 1893. Die versunkene Glocke 1896. Der arme Heinrich 1902. Und Pippa tanzt 1906.
Geschichtliche Dramen: Florian Geyer 1896. Kaiser Karls Geisel 1908.
Bruchstückartige Werke: Elga 1896. Helios 1896. Das Hirtenlied 1898.

Hauptmanns stärkstes Lebenselement ist das Heimatliche. Nicht aus Lektüre und Schulzwang, wie bei Conradi und andern, stieg unter heftigem äußern

Druck seine Dichtung empor, sondern sie floß aus der Stammesart und dem Leben seiner Heimat. Dumpfer und zuwartender ist Hauptmanns Art als die Fontanes und Liliencrons, doch nicht weniger mächtig und fest im heimatlichen Wesen begründet. In Hauptmann hat man in erster Linie den schlesischen Dichter zu sehen. Es gibt ein ganz falsches Bild, wenn man sich Hauptmann als Nachahmer eines Ausländers, etwa Zolas, Ibsens oder Tolstois vorstellt. In seinen Schwächen und Stärken, in seiner Entwicklung, wie in der schließlich nur mittleren Höhe seiner Kunst ist und bleibt Hauptmann Schlesier. Vertraut war ihm das schlesische Land vom Riesengebirgskamm bis zu den rauchenden Schloten der Industriedörfer und den Ebenen Niederschlesiens. Seine selbständigsten und schönsten Bilder entnahm er dem landschaftlichen Bezirke Schlesiens, seine lebendigsten und frischesten Gestalten dem Schoß des schlesischen Volkes. Seine unvergleichliche Beobachtungsgabe, sein Sinn für das Kleine ließen ihn das Leben der Heimat aufs treueste wiederspiegeln; ihm war die schlesische Mundart die Sprache der lebendigsten Poesie. Zu diesem wichtigsten und stärksten Element, dem Heimatlichen, kommen als zweites wichtiges Element die *Familieneinflüsse*. Nicht aus hochgebildeten Kreisen, sondern aus dem Volk, das noch die Arbeitsschwielen an den Händen trägt, ging Gerhart Hauptmann hervor. Seine soziale Abkunft ist ein wichtiges Moment seiner Entwicklung. Seine Dichtung ist voll Jugenderinnerungen. Unauslöschlich prägten sich seinem Geist die Erlebnisse seiner frühesten Jahre ein. Wohl von nachhaltigstem Eindruck waren des Vaters Erzählungen von der Not und dem Elend der Weber. Auch *religiöse* Einflüsse kamen schon frühe hinzu. Gerhart hatte als junger Mann Beziehungen zu den Herrnhutern, deren Kolonie Gnadenfrei in der Nähe von Obersalzbrunn liegt. In Hauptmanns Werken kehren Spuren seines religiösen Jugendlebens in verschiedenen Werken wieder (Einsame Menschen, Hannele, Versunkene Glocke). Und wenn sich auch Hauptmann später ganz und gar vom kirchlichen Leben gelöst hat, fortgewirkt haben diese religiösen Jugendeindrücke doch. Auch bei Hauptmann sehen wir es bestätigt, daß kein wahrhaft schaffender Geist in Deutschland ohne religiösen Grund zu denken ist. Verbunden mit diesen aus Hauptmanns Umgebung und Erlebnissen stammenden Einflüssen ist eine scharfe *Beobachtungsgabe*, die auch die kleinsten Züge zu erfassen verstand, ja sich mit Vorliebe ins Intime erstreckte, die Menschen in ihren Äußerlichkeiten meisterhaft auskundschaftete, die Redeweise des Alltags erstaunlich treu auffaßte und die lebensvollste Schilderung von Schauplätzen, Beschäftigungen und Lebensverhältnissen zu geben wußte. Geschärft wurde Hauptmanns Beobachtungstalent noch durch die Kunststudien, die er in Breslau auf der Akademie und dann als selbständiger Künstler getrieben; nicht ohne Nutzen kam Hauptmann von der bildenden Kunst zur Dichtung. Von einer zur anderen spannen sich bei ihm wichtige Fäden. In der bildenden Kunst seiner Zeit sind ihm Kalckreuth und Uhde am nächsten verwandt.

In der sorgfältigen, peinlich genauen Durchbildung des Kleinsten tritt Hauptmanns stärkste Eigenschaft hervor: die *Willenskraft*. In unablässigem Ringen hat Hauptmann an sich selbst gearbeitet. Seine Anfänge waren die eines ungelenken Dilettanten. Ihm hatte das Schicksal eher eine karge, denn eine reiche Natur verliehen. Mit blühenden Künstlernaturen wie Liliencron, Nietzsche, Anzengruber, Mörike, Keller verglichen, ist Hauptmann eine enge,

fleißige, schwitzende Natur. Unter den Faktoren, die ihn zur Höhe trugen, sind Ausdauer und eiserne Willenskraft nicht die geringsten. Als er begann, ragte er unter den ungefähr Gleichaltrigen kaum hervor, ja Bleibtreu, Conrad, Kirchbach stellten ihn in mehr als einer Beziehung in den Schatten, und seine ersten Werke sind kaum mehr als Experimente. Daß Hauptmann über seine Anfänge hinauskam, dankt er der angespanntesten, zielsicheren Arbeit im Kleinen, daneben aber freilich auch der Gunst, in ein Zeitalter hineingeboren zu sein, das in dem Unscheinbaren, Schlichten und Kleinen die Quellen neuer Schönheit und Kraft erkannte. In Hauptmanns Leben sehen wir ein merkwürdiges Schwanken von einem Beruf zum anderen. Hauptmann ging von der Landwirtschaft zur Bildhauerei, von der Bildhauerei zur Schauspielkunst, von der Bühnenkunst zur Dichtkunst über. In diesem Wandel kündete sich ein Gesetz seiner Natur an: ein dunkler künstlerischer Drang steht im Mittelpunkt seiner Empfindungswelt. „Da er diesen künstlerischen Drang und seine Richtung nicht genau erkannte, wandte er sich bald der bildenden Kunst, bald der pietistischen Schwärmerei, bald dem sozialistischen Aposteltum, bald der Schauspielkunst und endlich der Dichtung zu.“ Aber Hauptmann wäre der nicht geworden, der er war, hätten in seinem C h a r a k t e r nicht starke sittliche Kräfte gelegen: eine rücksichtslose Wahrheitsliebe und ein Ernst, dem in Dingen der Kunst jeder falsche täuschende Schein, jedes Zugeständnis um billiger Wirkungen willen fern lag. Nicht das schuf schließlich Hauptmanns dichterische Stellung, daß er an Talent, geschweige denn an Geist die anderen überragte, sondern das war das Geheimnis seiner Wirkung, daß er den Mut der Einseitigkeit besaß, klar das Gesetz der Einheit seines Wesens erkannte und es strenge festhielt.

Hohe Gedanken, Größe der Weltanschauung, Durchblicke ins Weite, Leidenschaft oder hohe tragische Kraft: auf dies freilich muß man bei Hauptmann verzichten. Es fehlt jedoch dem Dichter eine Weltanschauung nicht so gänzlich, wie man vielfach geglaubt hat. Seine Werke sind erfüllt von dem Geiste des s o z i a l e n M i t l e i d s. Das Mitleid ist der elementare Trieb seines Schaffens; nicht seine Geistigkeit, nein, seine Herzlichkeit hebt ihn über die Naturnachbildung in Holz-Schlafs Anfängen hinaus. Das soziale Mitleid zeigt Hauptmann in vielen seiner Gestalten: in Vor Sonnenaufgang mit der reinen Mädchennatur, im Friedensfest mit den Abkömmlingen einer innerlich zerklüfteten Familie, in den Einsamen Menschen mit all denen, die im engsten Familienverband tiefstem Mißverstehen begegnen, in den Webern und in Florian Geyer mit den Armen und Enterbten, in Hannele mit dem geschlagenen und mißhandelten Kind, in Rose Bernd mit der armen in Sünde und Schande gehetzten Kindesmörderin, im Fuhrmann Henschel mit einer schwergetäuschten, im Innersten erschütterten treuen Mannesnatur. So wirft in Hauptmanns geistig enge, von Erdenweh erfüllte Poesie das soziale Mitleid ein schimmerndes Licht von höherer Art. Die Fähigkeit, Leiden zu fühlen und Leiden zu schildern ist vielleicht die eigentümlichste Kraft dieses Dichters.

E i n f l ü s s e l i t e r a r i s c h e r A r t. Hauptmann stand in seinen Anfängen unter den Einflüssen idealistischer Dichtung; namentlich waren Schiller und Goethe seine Vorbilder. „Ich bewunderte sie so, daß ich auf die ganze damalige Produktion mit solcher Verachtung herabsah, als hätte ich selbst die Dramen von Goethe und Schiller gedichtet.“ Wahrscheinlich durch Vermittlung von Bleibtreus

Schriften kam Hauptmann zuerst zu Lord Byrons weltschmerzlerischer Dichtung. Von dieser Art wie überhaupt von aller idealistischen Poesie unbefriedigt, suchte Hauptmann nach neuen Vorbildern. Er fand sie in Fülle. 1886 trat Zola in seinen Gesichtskreis. Von der naturalistischen Darstellung wie von dem symbolistischen Zug, den Zola seinen Rougon-Macquart-Romanen gab, zeugte 1887 die novellistische Studie Bahnwärter Thiel. Noch aber wagte Hauptmann nicht die letzten Schlußfolgerungen des Naturalismus zu ziehen. Nachhaltigsten Einfluß übte auf ihn die Lektüre von Ibsens Gespenstern und Tolstois Macht der Finsternis aus. Ihm war, als ob eine neu entdeckte Welt vor ihm läge. Gleichzeitig übernahm er von Holz und Schlaf die Technik des naturalistischen Kunstwerks. Er führte aus, was beide in der Skizzensammlung Papa Hamlet in kleineren Bruchstücken zu verwirklichen gesucht hatten.

Nun war es bedeutsam, mit welcher Entschiedenheit sich Hauptmann von den literarischen Überlieferungen der älteren Generation trennte. Hätte er eine Bildung besessen, wie sie die Mehrzahl der literarischen Hochschuljugend damals besaß, er hätte sich vom Bisherigen nie so entschieden losgerissen. Doch durch den fast autodidaktischen Bildungsgang, den er genommen, kam Hauptmann so gut wie vorurteilslos an die Dichtung. Er hatte nur wenig Dramen, seien es moderne, seien es klassische Stücke im Theater gesehen; er kannte die Kunst der Zuspitzung der Aktschlüsse, die ganze theatralische Machart nicht; er war, als er auftrat, alles in allem ein Theaterfremdling, und so warf er in seinem Drama Vor Sonnenaufgang mit der vollen Kraft des unbeirrten Jugendmutes alle Schranken nieder, setzte die Sprache des Lebens an Stelle der Sprache des Theaters, gefiel sich in Übertreibungen, für die ihm das Maß fehlte, und war ein literarischer Umstürzler, fast ohne zu wissen, daß er ein so schlimmer Umstürzler sei. Ganz erstaunt sah Hauptmann die Wirkung, die er mit seinem Erstlingsdrama getan hatte. Es liegt in diesem modernen Jung Siegfriedtum ein rührend deutscher Zug, den ich gerade bei *dieser* Generation und bei *diesem* Dichter nicht missen möchte.

Bald nach Sonnenaufgang ward Hauptmanns dichterisches Schaffen jedoch mehr und mehr bewußtes Schaffen. Ibsen trat stärker in sein Geistesleben ein und beeinflußte besonders seine Technik; doch auch in den folgenden Werken ist Hauptmann nie der sklavische Nachahmer ausländischer Vorbilder, als den man ihn hingestellt hat. Fremde Einflüsse sind allerdings vorhanden; das Friedensfest läßt sich nicht denken ohne die Gespenster, Einsame Menschen nicht ohne Rosmersholm, die Weber nicht ohne Germinal. Aber in der Hauptsache ist Hauptmann auch in diesen Werken ein Eigener, und nach 1900 hörte für ihn wie für die Generation überhaupt das Ausland auf, literarisch anregend zu wirken. In der Versunkenen Glocke und Pippa kamen fortan Einflüsse des deutschen Märchens, in Schluck und Jau Einflüsse Shakespeares, in Elga und in Kaiser Karls Geisel Einflüsse Grillparzers zum Vorschein.

In Hauptmanns *dichterischer Entwicklung* kann man zwei Perioden unterscheiden; der trennende Abschnitt liegt etwa hinter Florian Geyer. Voran ging eine Vorbereitungszeit. Hauptmann begann ganz subjektiv. Sein Erstlingswerk, das in Byrons Stil gehaltene Epos Promethidenlos zeigte mit einem Übermaß von Empfindung als wichtigsten Charakter einen weichgestimmten Dichterjüngling mit Namen Selin, „der in die ungeheuren Abgrundtiefen des Elends

unserer Zeit geschaut hat und am Überfluß des Mitleids und am Überschwang des Rettungswahns zu Grunde geht." Hauptmann selbst ist Selin; er hatte in ihm sein Ich, sein übervolles Innere ausströmen lassen.

Nach 1887 vermied Hauptmann die Gefahren, die für jeden Dichter darin liegen, sein Ich und nur sein Ich zu schildern. Es muß des Dichters Streben sein, Menschen, Welt und Dinge objektiv darzustellen. „Es ist der Fluch der Unsachlichkeit, daß sie den Menschen nie zur vollen Freiheit gelangen läßt, sondern den sich selbst bespiegelnden Geist in sich selbst einsperrt." Hauptmanns Streben nach 1887 geht dahin, zu einem sachlichen Erfassen des Weltbildes vorzudringen. Im Gefühl der Notwendigkeit, seine Art zu schaffen völlig umzuwandeln, übergoß der Dichter seine glühende Fantasie mit dem härtenden Sturzbad der naturalistischen Kunstlehre. In Hauptmanns Entwicklung könnte man dies die heroische Zeit nennen. Um den Fluch der Unsachlichkeit zu überwinden, setzt Hauptmann alle seine Kräfte daran, zuerst die Wirklichkeit, und zwar die alltägliche, gemeine Wirklichkeit, einmal so treu wie möglich nachzubilden. Er tut dies zuerst in Zolas mit Symbolen gemischter Art (Bahnwärter Thiel), dann im Sinn des strengen, auf Ausschaltung jedes persönlichen Moments berechneten deutschen Naturalismus.

Aus Hauptmanns Lebenselementen: aus seinem sozialen Gefühl, aus seinem Schlesiertum, aus seinem Wahrheitsdrang, aus seiner Gabe der scharfen Erfassung von Menschen und Beschäftigungen, zum Teil auch aus seinen religiösen Erinnerungen geht das Drama Vor Sonnenaufgang hervor. Hauptmanns Absicht war, einen unpersönlichen Ausschnitt aus der Wirklichkeit schlesischer Bergarbeiter und Grubenbesitzer zu geben. Er bot in den Reden Loths ziemlich ungeschickt und dürr ein Bild seiner eigenen sozialistischen und naturwissenschaftlichen Ansichten. Andererseits aber liegt in dem Werk ein so warmes und herzliches Mitgefühl mit den Elenden und mit der Hauptgestalt des Stückes, Helene, daß durch diesen Gegensatz ein Widerspruch in das Stück kommt. Vor Sonnenaufgang ist nicht rein objektiv, ist nicht konsequent naturalistisch. Was naturalistisch einen Kunstfehler bedeutet, ist im Grunde des Werkes höchster Schmuck. Das Drama zeigt gerade Hauptmanns Erhebung über die naturalistische Grundforderung, nur einen unpersönlichen Ausschnitt aus der Wirklichkeit zu geben. Aus der überschwenglichen Gefühlsseligkeit seiner Anfänge rettet und bewahrt sich Hauptmann auch in der naturalistischen Darstellung ein warmes Mitgefühl. Ein Fortschritt in psychologischer und technischer Hinsicht war ein Jahr später im Friedensfest bemerkbar; die Enthüllungstechnik Ibsens war vorbildlich geworden. In der Gestalt Idas schimmert von fern der Erlösungsgedanke. Eine neue Seite des Hauptmannschen Talentes zeigt dann das düstere, aber gefühlsweiche Drama Einsame Menschen, das nur aus einem großen seelischen Erleiden erwachsen konnte. In beiden Familiendramen haben wir deutlich das Vordringen des Dichters in das Reich einer inneren Wirklichkeit zu erkennen. Das schmerzliche Thema von dem Mißverstehen in der Ehe eines geistig hochstehenden Mannes und einer tieferstehenden Frau kehrt in Kollege Crampton, Michael Kramer und der Versunkenen Glocke wieder. Auf die Einsamen Menschen folgen die Weber, in mehr als einer Beziehung Hauptmanns größte und eigenartigste Leistung. Der Schritt nach aufwärts innerhalb vier Jahren ist ungeheuer. Das Drama des Einzelmenschen und der Familie hatte sich zu einem Massendrama erweitert. Es zeigte keinen

Einzelhelden mehr; das Webervolk als ganzes kämpfte, hungerte, wütete und erlag. Objektiv war das Werk von erstaunlichem Reichtum der Gestalten, innerlich glühte in ihm soziales Mitgefühl. Auf dieses Werk folgten Nebenwerke: eine dramatische Porträtstudie, deren Umgebung nur leicht umrissen war, entwarf der Dichter im Kollegen Crampton, und wie dies Werk in Rückerinnerung an die Breslauer Kunststudien entstanden war, so erwuchs die satirische Szenenfolge im Biberpelz aus Erlebnissen Hauptmanns in dem Berliner Vorort Erkner. Zu neuen Entwicklungsformen geht der Dichter alsdann in Hanneles Himmelfahrt und in Florian Geyer über. Hanneles Himmelfahrt ist dadurch so merkwürdig, daß sich hier eine auf das schärfste gesehene äußere Wirklichkeit und eine von allen Wundermächten des Glaubens, der Poesie, der Fantasie und des Traumes durchwaltete Innenwelt berühren und zu einer Einheit verbinden. Stärker als in jedem der anderen Werke Hauptmanns schimmert hier der Erlösungsgedanke hervor; von der Welt der Wirklichkeit, der Not und des Elends, von der sich Hauptmann in einzelnen Momenten schon früher emporgehoben hatte, löste sich jetzt mit beflügelter Sohle der dichterische Geist. In Hannele war Hauptmanns Versuch gelungen, Schönheit und Wahrheit zu vereinigen.

Doch auch diesmal geht Hauptmann in einer ganz unerwarteten Richtung weiter. Der Höhe des geschichtlichen Massendramas, geboren aus den Kunstanschauungen des Naturalismus strebt Florian Geyer zu, das Drama der aufständischen Bauern nach dem Drama der aufständischen Weber. Aber die Masse der Personen, von keiner inneren Einheit gebunden, löste sich in ein dunkles Gewimmel von Gestalten auf. Das Stück, in seinem Kern voll höchsten sozialen Geistes, doch völlig unübersehbar, ward bei seiner ersten Aufführung 1895 in Berlin von Publikum wie Kritik verständnislos verhöhnt. Mit dem Scheitern Hauptmanns am hohen geschichtlichen Drama naturalistischen Stils endet diese Periode seines Schaffens. Ihre wesentlichsten Merkmale sind: naturalistische Zustandsschilderungen, epischer Verlauf der Handlung, leidende Helden, Mangel an Entwicklung der Charaktere, Neigung zu gewaltsamen Schlüssen, Fernhalten sinnbildlicher und gedankenhafter Elemente.

*

Hauptmann stand ziemlich lange unter den Nachwirkungen der mit Florian Geyer erlittenen Niederlage. Zunächst entstand in jenen Tagen voll Zweifel und Unruhe, als eine Art schmerzliches Selbstbekenntnis, das an lyrischen Schönheiten reiche, leise klagende Märchenstück Die versunkene Glocke. „Im Tale klingt sie, in den Bergen nicht." Das Problem dieses Stückes ist der die Seele des Künstlers zerreißende Widerspruch zwischen Wollen und Können. Hauptmann verlor in dieser Dichtung an Ursprünglichkeit und Selbstverständlichkeit. Die drei ersten Akte der Versunkenen Glocke sind wohl anschaulich, frisch, lebendig, die letzten zwei mühen sich in Deutungen ab. Rautendelein, Wassermann, Schratt, die Naturwesen, die in dem Märchendrama auftreten, erscheinen dem, der Hauptmanns Entwicklung verfolgt, so fremdartig nicht, denn Hauptmann stand zur Natur stets in naher Beziehung. Statt Hauptmann wegen eines angeblichen Abfalls von sich selbst zu tadeln, sollte man sich darüber freuen, daß er niemals auf eine einzelne Richtung des Kunstwerks eingeschworen blieb, daß er niemals der Selbstkopie verfiel. Hauptmanns beste Fähigkeit ist gerade die, Schöpfungen verschiedener Art hervorzu-

bringen. Bruchstückartige Werke, namentlich das herrliche Hirtenlied, bleiben nach raschem Anlauf liegen. Zwei Versuche, auf Grillparzers Spuren in Elga, auf Shakespeares Spuren in Schluck und Jau zu schaffen, zeigen Hauptmanns Streben, auf neuen Wegen vorzudringen.

In den folgenden Werken erscheinen zwei neue Momente: Hauptmann strebt an Stelle bloßer Zustandsschilderungen wirkliche Charakterentwicklung zu geben und in das sichtbare Geschehen eine sinnbildliche Bedeutung zu legen. In Fuhrmann Henschel, einem streng naturalistischen Stück, zeigt sich zum ersten Mal bei Hauptmann eine innere Charakterentwicklung, die sich bezeichnenderweise durch das sonst streng gemiedene Hilfsmittel eines Monologs im letzten Akt vertieft. Noch stärker tritt die Neigung des Philosophierens in Michael Kramer zutage. Es ist die Tragödie eines Künstlers, der, wie R. M. Meyer sagt, bis zur Verzweiflung an seinem mißlungenen Werke leidet: an seinem Sohn. An dem Widerstreit zwischen der eigenen Mißgestalt und dem Verlangen nach Schönheit geht Arnold Kramer, der Sohn, zu Grunde, aber sein Tod verklärt ihn, und der Vater findet dadurch die Versöhnung. Im Armen Heinrich erblicken wir den Dichter mit neuem Mut und Selbstvertrauen erfüllt. „Das Stück ist das Schauspiel vom Sieg des Lebenswillens über die Verzweiflung.“ Immer deutlicher erkennt man, daß der Dichter in seinen Werken nach Versöhnung trachtet. Die arme schlesische Bauerndirne Rose Bernd sehen wir, von der Liebe der Männer gehetzt, schließlich zur Kindesmörderin werden, aber in dem Mitleid, das der Dichter erregt, fühlen wir das versöhnende Moment. Hauptmanns nächstes Drama: Und Pippa tanzt ging auf das lyrische Drama des Engländers Robert Browning zurück: Pippa geht vorbei. Das Stück zeigt das Doppelwesen in Hauptmanns Begabung, das Lyrische und das Naturalistische. Eine große, nur in der Empfindung liegende Absicht schwebt dem Dichter vor: die Schönheit der Natur (in Pippa) und deren Wirkung auf die Menschen zu zeigen. Es glückte ihm jedoch nicht, die große Absicht zu verwirklichen. In Hauptmanns letztem bedeutenden Werk: Kaiser Karls Geisel tönen merkwürdig tiefe, selbst erlebte Sehnsuchtsklänge über das Schwinden der Jugend. Damit stehen wir an der Schwelle der Gegenwart.

Merkmale der Werke, die nach Florian Geyer fallen: Unsicherheit über den Weg, der zur Erreichung des Dramas hohen Stils notwendig ist, Anstellung von verschiedenen Experimenten, Neigung zur Symbolik, verbunden mit dem Bestreben, mit den Sinnbildern in einem Atem auch die Deutung zu geben, Streben nach Charakterentwicklung, herbe Verschmähung aller eigentlich dramatischen Momente, Hervorheben aller Leidenszüge, und im Großen und Ganzen Beibehalten der alten Engigkeit des Weltbildes.

•

Im folgenden sollen die wichtigsten Werke Gerhart Hauptmanns an unserem Auge vorüberziehen: Vor Sonnenaufgang, Einsame Menschen, Weber, Biberpelz, Hanneles Himmelfahrt, Versunkene Glocke, Fuhrmann Henschel, Rose Bernd und Kaiser Karls Geisel.

Vor Sonnenaufgang führte ursprünglich den Titel: Der Säemann. Es war Bjarne P. Holmsen, dem Verfasser von Papa Hamlet (Holz und Schlaf) gewidmet; Holz gab ihm den Titel: Vor Sonnenaufgang. Nach Witzdorf in Schlesien kommt der sozialistische Schriftsteller Alfred Loth, um Studien über die

Lage der Bergarbeiter anzustellen. Größter Reichtum und tiefste Armut liegen gerade hier nebeneinander. Die Bauern von Witzdorf sind durch die Kohlen, die man unter ihren Feldern gemutet hat, mit einem Schlag reich geworden. Sie sind schwelgerischer Sinnlichkeit ergeben, roh und zugleich verderbt; namentlich ist die Trunksucht unter ihnen weitverbreitet. Loth findet in dem Hause des reichen Bauern Krause seinen früheren Universitätsfreund, den Ingenieur Hoffmann, der seinen alten sozialistischen Plänen Lebewohl gesagt, ein Erfolgstreber und Mitgiftjäger geworden ist und die ältere Tochter Krauses geheiratet hat. Die Familie Krause ist dem Dämon des Alkohol völlig verfallen. Der alte Bauer ist ein halb vertierter Säufer, die Bäuerin ein Inbegriff aller Laster; die ältere Tochter, Hoffmanns Frau, ist durch Erblichkeit Trinkerin, nur die jüngere Tochter, Helene, die Hauptgestalt des Dramas — denn sie und nicht Loth ist die Hauptperson des Stückes — ist durch Erziehung bei den Herrnhutern vor der Berührung des Lasters gehütet worden. Beim Abendtisch entwickelt Loth, ein überzeugter Sozialist und Alkoholgegner, seine strengen Grundsätze völliger Enthaltsamkeit. In Loth liegt ein gut Stück unbewußter geistiger Don Quixoterie. Aber Helene hängt mit Begeisterung an den Lippen Loths, der so anders ist als ihre ganze Umgebung, als ihr Vater, den sie verabscheut, als ihr Schwager Hoffmann, der sie verführen will, als ihre greuliche Stiefmutter, die sie mit dem eigenen Liebhaber verkuppeln will. Loth erschließt ihr eine neue geistige Welt, und als Loth ihr seine Liebe gesteht, winkt ihr die Aussicht auf Rettung aus dem Schmutz ihrer Umgebung. Da erfährt Loth von der unheilvollen erblichen Verseuchung der Familie Krause durch Alkoholismus. Gesundheit des Leibes und der Seele von seinem künftigen Weibe zu fordern, ist sein erstes Gebot. Vor die Erkenntnis der Abstammung gestellt, gibt der kalte Theoretiker Helene auf. Er schreibt ihr einen Abschiedsbrief und geht, arm, glücklos, aber ein Mann von Grundsätzen. Helene, das schuldlose Opfer dieser Prinzipienreiterei, sieht nur zwei Auswege: im Sumpf zu versinken und selbst so schlecht zu werden wie die anderen oder zu sterben. Unter dem Gegröhl ihres trunkenen Vaters gibt sie sich den Tod. „Wir sehen in dem Stück auf dem Sumpf eine liebliche Blume erblühen, die aber jämmerlich zu Grunde gehen muß, weil bei dem einzigen, der sie retten könnte, das starre Prinzip stärker als die lebenspendende Liebe."

Einsame Menschen. Innerliche Handlung. Stille, leise wallende Schauer moderner Tragik. Aufdämmern eines neuen Schuldbegriffs: das Gewicht der stummen Sünden wird schwerer empfunden als die Last der offenen brutalen Sünden. Das Drama behandelt das alte Thema von dem Mann, der bang wählend zwischen zwei Frauen steht. Dieser Mann, Johannes Vockerath, kann weder im Sinn der alten Moral Verzicht leisten, noch im Sinn der neuen Sittlichkeit sich sein Glück rauben.

Die Weber. Hauptmanns größtes Werk. Kein Ewigkeitswerk, aber ein hervorragendes Werk unserer Zeit. Erschien in zwei Ausgaben: die eine ist in schlesischer Mundart geschrieben, die zweite ist eine hochdeutsche Übertragung. Die Quelle bot Alfred Zimmermanns Geschichtsbuch: Blüte und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien 1885. Dazu kommen die Lebenserinnerungen des Vaters. Das Drama behandelt den Hungeraufstand der Weber des Eulengebirges im Jahr 1844, den schon Heine, Freiligrath und Geibel besungen hatten. Beim Erscheinen des Dramas wurde die Bühnenaufführung verboten. Es schien zum Klassenhaß aufzureizen. Einwände dieser Art, sagt Gerhart Hauptmanns Biograph Paul Schlenther, lassen sich nur aus dem Stoff heraus begründen. 1893 wurde das Stück vom preußischen, später auch vom sächsischen Oberverwaltungsgericht freigegeben. „In den Webern gibt es kein einziges Wort, das irgend einer bestehenden Partei das Recht gäbe, den Dichter auf ihre Fahne einzuschwören. Es findet sich kein Wort, das aus dem Zwang der Situation herausfiele und von der Person des Dichters gesprochen wäre . . . Der Dichter verschwindet hinter

dem Kunstwerk . . . Man hat die Weber ein Drama ohne Helden genannt. Man könnte sie dafür ein Schicksalsdrama nennen. Nicht ein romantisches, sondern ein modernes Schicksalsdrama. Dieses Schicksal schreibt nicht aus höherer gespenstischer Willkür dem Einzelnen seine unabänderliche Bahn vor, sondern es bändigt und bricht mit Naturgewalt die freie Willenskraft einer Gesamtheit . . . Der Held ist das Webervolk, das wahrlich wie ein Held leidet, streitet und fällt . . . Der dramatische Held im alten ästhetischen Verstand ist eine überragende Persönlichkeit, die durch ihren eigenen Sinn und Willen mächtig auf die Welt wirkt, die Welt mit sich zieht und dann im Übermaß des Wagens entweder siegt oder untergeht, meist im Siege untergeht. Was soll ein solcher Kraft- und Einzelmensch in einem Herdenvolk, das immer nur durch dieselbe Not des Lebens geleitet ist, und dem sein Arbeitskittel zur Zuchthausjacke wird? Das ist kein Boden, auf dem sich Individualitäten bilden können. Hauptmann wollte nicht einen Einzelnen zeigen und auf ihn als Paradigma für die andern hinweisen, sondern er ist gründlicher. Er führt von Hütte zu Hütte. Er zeigt überall dasselbe Elend." Die einzelnen Akte sind nur lose miteinander verbunden. Am bedeutendsten ist der fünfte.

Erster Akt. An einem Maientag liefern die Barchentweber ihre Waren im Hause des Fabrikanten Dreißiger in Peterswaldau ab. Man sieht das Massenelend in den verschiedensten Webergestalten. Zweiter Akt. In der Hütte des Häuslers Ansorge in Kaschbach am Kamm des Eulengebirges wohnt der alte Baumert mit den Seinen zur Miete. Wir sehen das Elend der Einzelfamilie. Moritz Jäger, ein zur Reserve entlassener Soldat, bringt das Weberlied mit, das von ungeheurer Wirkung auf die hungernden Weber ist. An Rettung von außen verzweifeln sie. Sie selbst müssen aufstehen als ihre Rächer im Hungerlande. Dritter Akt. Im Mittelkretscham zu Peterswaldau versammeln sich die Weber. Ein schnoddriger Handlungsreisender, der Lumpensammler Hornig und der alte Schmied Wittich unterhalten sich. Als der Gendarm dem alten Wittich droht, bricht der Aufstand aus. Eine Kolonne zieht vor das Haus des Fabrikanten Dreißiger, um Abrechnung mit ihm zu halten. Vierter Akt. Im Hause Dreißigers sind außer der Familie auch der Pastor, der Polizeiverwalter, der Expedient und andere versammelt. Einer der Hauptschreier, Moritz Jäger, der verhaftet worden, wird befreit, der Pastor und der Polizeiverwalter werden mißhandelt, die Familie Dreißigers entkommt, um so gründlicher wird das Haus zerstört. Fünfter Akt. Die aufgeregten Weber ziehen nach Langenbielau. Häuser und Fabriken werden erstürmt. In der Stube des alten, treugläubigen Webers Hilse spiegeln sich die Vorgänge. Luise Hilse wird zur Furie der Revolution. Militär rückt an und gibt eine Salve. Eine abseits irrende Kugel trifft den alten Hilse. Am Webstuhl sitzend, bricht er zusammen, indessen das Militär aus dem Dorfe getrieben wird.

Der Biberpelz. Eine Diebskomödie. Das Satirische dieses Stückes liegt darin, daß eine Meisterdiebin von der hohen Obrigkeit als brave, ehrenwerte Person hingestellt wird, während ein ganz ungefährlicher harmloser Zeuge als ein Staatsverbrecher dasteht. Das Stück gleicht in mancher Beziehung Kleists Lustspiel Der zerbrochene Krug, nur daß dieses feiner und vor allem in seinem Abschluß sicherer gestaltet ist.

Das Stück spielt zur Zeit des Sozialistengesetzes in einem Vorort nahe bei Berlin. Die Hauptfigur ist die Mutter Wolffen, die kreuzbrave Waschfrau, die sich eine eigene Lebensphilosophie zurechtgemacht hat. Sie stiehlt und treibt Wilddieberei, aber sie hält darauf, daß ihre Töchter die Bibelsprüche auswendig lernen. Beim Schnaps überredet sie ihren schwerfälligen Mann, bei nächtlicher Weile einem alten hitzköpfigen Rentier des Ortes eine Fuhre Holz zu stehlen. Der betrunkene Amtsdiener hält ahnungslos dabei die Laterne. Der Diebstahl wird beim Amtsvorsteher von Wehrhahn angezeigt. Doch dieser, statt der Sache auf den Grund zu

gehen, ist ganz von dem Gedanken erfüllt, Majestätsbeleidiger und Sozialisten aufzuspüren und anzuzeigen. Auch als bald darnach ein wertvoller Biberpelz demselben Rentier gestohlen wird, bewegt sich der Verdacht des Amtsvorstehers ständig in falscher Richtung. Die Diebin wird vom Hüter des Gesetzes für schuldlos erklärt, ein harmloser Gelehrter erscheint als Kapitalverbrecher, die Weltordnung ist verkehrt, und lächelnd entläßt uns der Dichter mit diesem gewollten satirischen Gegensatz.

Hanneles Himmelfahrt. Ein Werk, aus Mitleid mit den Armen und zugleich aus tiefer Sehnsucht nach Schönheit geboren. Dem Dichter graut vor dem Leid. Es ist, als ob Hauptmann die Häßlichkeit, zu der ihn der Naturalismus zwang, nicht mehr hätte ertragen können. „Durch abgelegne Gassen muß ich schleichen — in Keller kriechen, die nach Fusel duften — muß Speise schlingen, die mich ekelt, muß — Gestank, verdorbene Dünste in mich atmen." Hannele ist das bedeutendste Werk auf dem Weg der Entwicklung von der Elendsmalerei zur Erfassung neuer Schönheit, die erste, Wirklichkeit und Traum kunstvoll verschmelzende, das lyrische Element in Hauptmanns Wesen zeigende Dichtung.

Hannele, die Tochter des Maurers Mattern, hat schon früh ihre Mutter verloren. Hannele muß frierend, in Lumpen gehüllt, den Körper mit blutenden Striemen bedeckt, auf der Straße für ihren Stiefvater Geld zu Branntwein erbetteln. In der Winternacht stürzt sie sich in den Dorfteich, um in den Himmel zum Herrn Jesus und zu ihrer Mutter zu kommen. Das Kind wird gerettet und vom Lehrer Gottwald, der in ihrer früh wach gewordenen Fantasie eine große Rolle spielt, in das Armenhaus des Dorfes getragen. Man bettet sie auf einen Strohsack. In ihrer Fieberangst glaubt sie an der Tür die Gestalt des Vaters zu sehen. Sie springt aus dem Bett und bricht ohnmächtig zusammen. Nun wandelt sich vor unseren Augen die Welt der Wirklichkeit in die Welt des Traums, und immer seliger, immer lichter werden die Bilder, die das sterbende Kind umgaukeln. Alle Bilder sind mit zartester Bewahrung der kindlichen Vorstellung aus der Bibel, dem Gottesdienst und den Volksmärchen geschöpft. Die Fiebernde sieht den Tod wie einen Engel mit schwarzen Fittichen und umflortem Schwert auf der Ofenbank sitzen. Er nähert sich ihr und nun träumt sie sich tot. In süßer, quellender Fülle blühen alle Heimlichkeiten der Seele des Kindes empor. Die Gestalt der Pflegerin wandelt sich in die Gestalt der Mutter, Englein kommen und singen. Wir sehen, wie in kindlicher Eitelkeit Hanneles Wünsche erwachen. Sie erlebt auch ihr eigenes Begräbnis. Wie Aschenbrödel, bekommt sie die gläsernen Pantoffel, wie Schneewittchen wird sie in den gläsernen Sarg gelegt. Der böse Stiefvater erscheint drohend, da wandelt sich der Lehrer Gottwald in den Herrn Jesus, und der Stiefvater stürzt davon. Der Herr Jesus aber weckt Hannele gleich Jairi Töchterlein vom Tode auf. Zitternd sinkt sie vor ihm in die Knie. Der Herr aber zeigt ihr den Himmel mit seinen marmornen Häusern, goldenen Dächern, den Blumen und silbernen Brünnlein und führt die von der Qual des Lebens Erlöste in sein ewiges Reich. Der Engelgesang verhallt. Wir kehren in die Welt der nackten Wirklichkeit zurück. Die kleine Hannele liegt tot auf ihrem Strohbett. Der Arzt bückt sich über die Leiche.

Die versunkene Glocke. Das Stück ist am Luganer See nach dem Mißerfolg des Florian Geyer entstanden. Es ist das bekannteste, zugleich aber das am meisten überschätzte Stück Hauptmanns. Daß auch dieses Werk aus der Innerlichkeit geboren und ein einziger tönender Schmerzensschrei des Künstlers ist, der ein großes Werk scheitern sah, ist nicht zu bezweifeln. Nur mischt sich persönliche Empfindung so stark mit unklaren Allegorien, daß notwendigerweise eine gewisse Unbefriedigtheit übrig bleibt.

Erster Akt. Das Stück spielt im Riesengebirge. An seinem Fuße liegt ein Dorf, wo Meister Heinrich, der Glockengießer, wohnt. Manch hellklingende Glocke hat er schon für die Kirchen im Tal gegossen, aber seiner Sehnsucht genügt dies nicht. Hoch oben im Gebirg soll eine Glocke ertönen, Gott und den

Menschen zur Ehre. Doch den heidnischen Gebirgsgeistern, den Nickelmännern und Faunen, behagt dies nicht, der Waldschratt bringt den Wagen zu Fall und stürzt die Glocke in den Bergsee. Meister Heinrich stürzt mit in die Tiefe, er rettet sich mühsam und kommt in nächtlicher Stunde zum Häuschen der alten Wittichen im einsamen Wald. Zur Pflege des Schwerverwundeten ruft sie Rautendelein (Rot-Ännlein), eine liebreizende Elfe, herbei. Ihr Bild gaukelt durch Heinrichs Fieberträume. Pfarrer und Bader tragen den Meister ins Dorf. Auf stiller Waldwiese tanzen die Elfen. Sehnsucht nach der Menschenwelt ergreift Rautendelein. Aus ihrem Auge rollt die erste Träne. Vergebens warnt sie der moosgrüne Nickelmann, der sie liebt; Rautendelein eilt voll Liebessehnsucht zu Heinrich hinab. Zweiter Akt. Sorgend steht Magda, des Meisters Weib, am Lager des Kranken, Tiefverzweifelten. Der Glockengießer wähnt, seine Glocke habe für die Höhen nicht getaugt. Aus der Engigkeit seiner kleinen Häuslichkeit sehnt er sich in den Tod. Da naht ihm Rautendelein in der Verkleidung einer stummen Magd. Wie ein Rausch kommt es über den Meister. Ihr Zauber entreißt ihn dem Tode. Er verläßt Weib und Kinder und zieht mit Rautendelein schaffensfroh hinauf in die Berge. Dritter Akt. In einer verfallenen Glashütte im Gebirge waltet der Meister mit Rautendelein, seligem Schaffen hingegeben. Ein Wunderglockenspiel in einem Sonnentempel soll entstehen. Der tückische Waldschratt und der eifersüchtige Nickelmann sind ihm feindlich gesinnt. Der Pfarrer des Dorfes will Meister Heinrich von dem Bund mit den elbischen Mächten befreien und mahnt ihn dringend an seine Pflicht gegen Weib und Kind. Im Vollgefühl des Übermenschentums weist ihn Heinrich ab. Vierter Akt. Aus dem Brunnen aufsteigend, verkündet Nickelmann dem schlafenden Meister die Fruchtlosigkeit seines Strebens. Zweifel, Reue und Mißtrauen befallen Heinrich. Der Taumel der sinnlichen Liebe ist verrauscht. Rautendeleins Küsse bannen nicht mehr die geheime Angst, die den Meister ergreift. Seine Kinder erscheinen vor seinem visionären Blick und bringen in einem Krüglein die bitteren Tränen ihrer verlassenen Mutter. Die aber weilt unten bei den Wasserrosen. Die versunkene Glocke, die tief im See liegt, beginnt zu tönen; die Hand der toten Gattin, die im See Ruhe gesucht hat, rührt mit dem Klöppel an den Glockenrand, ein himmelan brausendes Läuten steigert Heinrichs Gewissenspein. Entsetzt stößt er Rautendelein von sich und schleppt sich wieder hinab in die Menschenwelt. Fünfter Akt. Doch Heinrich ist drunten so wenig zu Hause wie er es droben bei den Naturgeistern war. Die Menschen jagen ihn mit Steinwürfen davon. Rautendelein aber geht in den Brunnen zu dem Nickelmann. Trübselig klingen ihre Abschiedsworte an Heinrichs Ohr. Der Unselige, der so viel erstrebt, fühlt, daß er am Ende ist. Nur noch einmal will er die entrissene Geliebte sehen. Rautendelein selbst kredenzt ihm den letzten Trunk und in ihrem Kusse findet der Lebensmüde einen stillen Tod.

Fuhrmann Henschel ist wieder ein streng naturalistisches Drama. „Es zeigt uns einen braven und gewissenhaften Durchschnittsmenschen, von etwas beschränktem geistigen Horizont, der ungewöhnlichen Verhältnissen nicht gewachsen ist und von dem über ihn hereinbrechenden Unglück schnell zu Fall gebracht wird."

Schauplatz ist das Hotel zum grauen Schwan in Schlesien in den sechziger Jahren. Frau Henschel, die Frau des Fuhrmanns, liegt im Kellergeschoß schwerkrank darnieder. Um sie herum schaltet und waltet eine junge Magd, Hanne Schäl. Weil die sterbende Frau die Verworfenheit der jungen Person durchschaut, läßt sie ihren Mann schwören, daß er nach ihrem Tode die Magd nicht heiraten wird. Der Fuhrmann, ein Musterbild von biedrer, schwerfälliger Kraft und weichem Gemüt, leistet diesen Schwur mit freier Seele. Hanne, die schon von einem anderen ein Kind gehabt und den Fuhrmann eigentlich nicht liebt, hält sich nach dem Tode der Frau untadelhaft, um ihr Ziel zu erreichen, Frau Henschel zu werden. Sehnsucht nach ruhigem Familienleben und allerlei geschäftliche Gründe, vielleicht auch eine geheime Sinnlichkeit, drängen den schwerblütigen Mann endlich zur Heirat. Hanne wird Frau Henschel. Ihre böse Natur erwacht nun von neuem. Sie betrügt ihren Mann, während dieser fort ist. In rohester Weise verleugnet sie ihr voreheliches Kind, das der gute Henschel ihr ins Haus bringt. In der Wirtsstube des Hotels erfährt der ahnungslose Mann die Verworfenheit von Hanne. Hanne leugnet, doch Henschel weiß genug. Der starke, so treuherzige, etwas beschränkte Mann bricht

unter der Entdeckung zusammen. An Rache denkt er nicht. So treu und makellos war er sein Lebtag, daß ihm der einzige Fehltritt, der Bruch des Versprechens, das er der Sterbenden gegeben, zur ungeheuren Schuld anwächst. Überall sieht und hört er die tote Frau. Hanne oder er: eins muß weichen. Und er selbst weicht. In seiner Kammer hängt er sich auf.

Rose Bernd. Die dramatische Geschichte eines armen Mädchens. Das Thema von der Macht der Schönheit, das Hebbel in der Agnes Bernauer behandelt hat, vom Historischen ins Bäuerliche übersetzt. Eine doppelte, jeden Mitfühlenden ergreifende Klage: das Leid des Weibes, das aus Liebe fällt, aus Scham sich zu keinem Geständnis ihres Fehltritts entschließen kann, halb durch eigne, halb durch fremde Schuld in Sünde und Elend versinkt und das ganze Weh und Leid des geängstigten, gehetzten verzweifelten Weibes in stammelnden Klagelauten offenbart. Und die andere, allgemein menschliche Klage, wie einsam jeder im Leben ist, wie wenig im letzten Grunde oft selbst die Nächsten von ihm wissen. „Leben heißt tief einsam sein." Die leise Mahnung klingt durch das Stück, zu verstehen, zu begreifen, zu verzeihen.

Kaiser Karls Geisel. Eins der schönsten, innerlichsten Stücke Hauptmanns. Eine eigentümliche Lebendigmachung eines geschichtlichen Zeitalters. Verwebung des lyrischen Elements mit dem historischen. Das Drama des alternden Kulturmenschen, der eine letzte Liebe zu einem Weib von ungebändigtem Naturtriebe empfindet und erkennen muß, daß diese Liebe einer Unwürdigen gilt.

Kaiser Karl ist zu Jahren gekommen. Von strengem Pflichtgefühl und harter Arbeit in Krieg und Frieden war sein Leben erfüllt. Die Sehnsucht nach Schönheit und Jugend überkommt den Alternden. Da sieht er Gersuind, ein junges Ding von sechzehn Jahren, die Geisel des Sachsenstammes, die nichts kennt als den schrankenlosen Drang, ihren Trieben zu leben. Ein Naturkind, hat sie das Aussehen einer Heiligen und die frühe Verworfenheit einer Dirne. Der Kaiser fühlt, daß in diesem wilden heidnischen Barbarenkind Kräfte leben, die ihm selber neue Jugend spenden könnten. Er nimmt Gersuind aus der strengen Klosterzucht heraus, da er meint, daß diese nicht das rechte Mittel zu ihrer Erziehung sei, und gibt ihr die schrankenlose Freiheit, die sie sich wünscht. Und Gersuind, die des Alternden spottet, entpuppt sich in der Freiheit als schamlose Dirne. Der Kaiser weiß von dieser Verworfenheit zunächst nicht; herrschermüde zieht er sich auf seinen Landsitz zurück, vernachlässigt seine Pflichten, indessen „das wilde Roß der Welt reiterlos dahinstürmt." Gersuinds Bild verfolgt ihn auch in die Einsamkeit. Da hört er von ihrer Verwilderung, und er beschließt, ihr auf andere Weise gerecht zu werden. Er will den Irrwisch, dem die Freiheit ebenso viel Schaden bringt wie die strenge Zucht der Kirche, durch weise Erziehung bändigen. Doch Gersuind bleibt, die sie ist, Karl kann sie und ihr Wesen nicht ergründen. Zwei Welten stehen sich gegenüber: Kultur und Natur, Sittlichkeit und heidnischer Lebensdrang. Karl fühlt sich vom verführerischen Anhauch einer ihm bisher fremden Welt getroffen und urteilt milde über sie. Doch als er hört, daß Gersuind nachts wüste Orgien feiert, verstößt er sie unter wilden Drohungen. Da erwacht in Gersuind, als Karls zermalmender Zorn ausbricht, die Liebe zu Karl. Doch es ist zu spät. Der Kanzler Ercambald, der den Kaiser vom Liebeszauber der Dirne befreien wollte, hat ihr Gift gereicht, durch das sie langsam hinsiecht. Sie haucht ihre Seele in dem Augenblicke aus, als Kaiser Karl, von Reue getrieben, das Kloster betritt, wo sie weilt. Er steht lange in Betrachtung der Toten. An der Bahre seiner Geisel, in deren rätselvollem Leben er das Walten eines Dämons erkennt, rafft sich der Kaiser zu der alten Kraft, zu kampfesfrohem Wirken und treuer Pflichterfüllung auf.

Mit diesem Stück, das man in Berlin in einer Besetzung gegeben hat, die die Poesie des Werkes vernichtete und das deshalb fast allgemein einem Mißverstehen

begegnete, wird Hauptmann dereinst auf der Bühne fortleben; vorläufig kann nur die Lektüre die Schönheit seiner Sprache und die Lebensfülle seiner Charakteristik erschließen. Es ist die erste Tragödie unserer Zeit, die den Grillparzerschen Dramen verwandt und ebenbürtig ist.

*

Mehr als jeder andre Dichter der Gegenwart hat Hauptmann unter jener Beurteilung gelitten, die eine strikte, schulmäßige Entwicklung vom Dichter verlangt und ungeduldig und verständnislos, ja roh ist, wenn ein Werk einmal den gehegten Erwartungen nicht entspricht. Und doch ist diese Entwicklung nach oben da. Sehen wir nur nicht bloß das Einzelwerk an, fragen wir nach dem Lebenswerk Hauptmanns im Ganzen: „In zwanzig Jahren ist Hauptmann mit einer an Strindberg und Ibsen mahnenden proteusartigen Wandlungsfähigkeit vom epigonischen Römerdrama (Tiberius 1889) über den konsequenten Naturalismus bäuerlicher, bürgerlicher, proletarischer und künstlerischer Lebenskreise hinweg zu Florian Geyer und der Versunkenen Glocke und von da zu der poesieverklärten, beinahe schon klassischen Dichtung Kaiser Karls Geisel aufgestiegen; eine Fülle von neuen Stilen, Formen, Stoffen, Gedankenkreisen hat er auf diesem Wege erschlossen; von Byron ist er über Darwin und Haeckel zu Nietzsche und Goethe vorgedrungen; von der Meisterschaft der Prosa ist er zu der des Verses gelangt; eine erstaunliche Lebenswahrheit hat er namentlich dort entwickelt, wo er, ein neuer Antäus, die schlesische Erde berührt, und durch seine Entwicklung noch mehr als durch sein Beharren hat er eine Schar Mit- und Nachstrebender auf seine Bahnen gezwungen."

Gerhart Hauptmanns älterer Bruder, Karl Hauptmann, wurde 1858 in Salzbrunn geboren. Er hat bei Ernst Häckel in Jena Zoologie und bei Richard Avenarius Naturphilosophie studiert und eine streng wissenschaftliche Denkschule durchgemacht. Dem ungeachtet hat er feine stimmungsvolle Dichtungen geschaffen. Von Karl Hauptmanns Werken sind zu nennen die Dramen: Marianne 1894, Waldleute 1895, Ephraims Breite 1898, Die Bergschmiede 1901, Moses 1906 und die episch-lyrischen Werke: Sonnenwanderer 1896, Aus meinem Tagebuch 1899, Miniaturen 1904 und die Romane Mathilde 1902 und Einhart der Lächler 1907.

Friedrich Nietzsche

Friedrich Nietzsche ist mit Fug und Recht unter die führenden dichterischen Talente seiner Zeit zu stellen. Die treibende Kraft in ihm war sein Dichtertum. Seine Philosophie war, wie wir gesehen haben, keine wissenschaftliche Schöpfung, sie war der glühende Erguß einer von Empfindungen übervollen Seele. Farben, Formen, Töne, Bilder strömten unerschöpflich aus seinem Innern. Philosophieren war ihm, was dem Künstler Gestalten: ein Sichselbstbefreien, eine Offenbarung seines Innern; gerade in den Höhepunkten seiner Philosophie war Nietzsche am meisten Dichter. Er schrieb aus dem heiligen Rauschbedürfnis des schöpferischen Menschen; er hatte die lodernde Kraft der Vision, er kannte das Überfallenwerden des Künstlers von Bildern und Vorstellungen. Er wollte, wie wir sahen, keine „Wahrheit" geben, wie dies frühere Philosophen versucht hatten. „Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare: Schönheit heiße ich solches Herabkommen." An vielen Stellen seiner Werke fühlen wir, daß dem Dichter Nietzsche bisweilen etwas blitzartig sichtbar und hörbar geworden ist; daß eine

Entzückung, eine ungeheure Spannung sich in Poesie entladen hat; daß er Zusammenhänge von Gedanken mit der Fantasie überschaut hat, für die er logische Begründungen weder gegeben hat noch geben konnte. Aus der Kraft und Fülle der Anschauung, aus einer großen, urtiefen Persönlichkeit, nicht aus philosophischen Ideen stammt Nietzsches bezwingende Wirkung. Dieses künstlerischen Zugs war sich Nietzsche bewußt. Mit unermüdlichem Fleiß war er bestrebt, sich zu einem Meister der Sprache zu bilden, musikalische Wirkungen zu erzielen, mit Worten zu malen, Gedanke und Bild künstlerisch zu vermählen.

Nietzsche ist neben Hauptmann der wichtigste dichterische Führer der fünften Generation. Was dieser für das Drama, ist Nietzsche für die Lyrik. Aber er war mehr. Er war der stärkste Gegner des Naturalismus, von dem auch Hauptmann eine Zeitlang beherrscht wurde; Nietzsches Werke stehen als Markscheide im literarischen Leben; durch seine Kunst und seine seit den Romantikertagen unerhörte Hervorkehrung des eigenen Ich wandelt sich der äußere Impressionismus der deutschen Dichtung in einen inneren Impressionismus. Von Nietzsche gehen wissentlich oder unwissentlich Scharen von Lyrikern aus. Das Traumstück, das symbolische Märchendrama, die Lust an prangender Farbe, die Vorliebe für die Renaissance, all das hängt mit Nietzsche zusammen; ganz unberührt bleibt kein Dichter dieser Generation von den Ideen oder den sprachlichen Formen des Künstlers Nietzsche.

Kindheit und Studienzeit. „Nichts ist einförmiger und friedlicher als seine Jugend." Als Sohn eines protestantischen Pfarrers wurde Friedrich Nietzsche 1844 in Röcken, einem Dorfe bei Lützen, geboren. Nicht ohne Stolz nannte er sich den Abkömmling eines Priestergeschlechtes und meinte, es habe sich in solchen viel alte Kultur angesammelt. Gerne spielte er auch mit dem Gedanken, aus polnischem Adel abzustammen. Mit dem Knaben wuchs eine jüngere Schwester Elisabet heran. Erst mit zweieinhalb Jahren lernte er sprechen, doch mit vier Jahren konnte er schon lesen und schreiben. Mit fünf Jahren verlor Friedrich den Vater. Seine Mutter zog 1850 mit ihren Kindern nach Naumburg, wo sie mit ihrer Schwiegermutter und deren Töchtern zusammen lebte. Frauen erzogen den Knaben, der einen Hang zur Einsamkeit und Schweigsamkeit, aber auch zu heftig ausbrechender Leidenschaftlichkeit hatte. In tief religiöser Stimmung wuchs er auf. Fantasie und Empfindung, Neigung zur Musik, höchste Wahrhaftigkeit und Seelenreinheit zeichneten Friedrich unter seinen Altersgenossen aus. Er selbst sagt: „Mein Vater starb allzu früh; mir fehlte die strenge und überlegene Leitung eines männlichen Intellekts."

Die Jahre von 1858 bis 1864 verbrachte Nietzsche in der berühmten Lehranstalt Schulpforta bei Naumburg, wo auch Klopstock, Fichte und Leopold Ranke vorgebildet worden waren. Die Ziele der streng disziplinierten Erziehung in Pforta waren Selbstbeherrschung, Gewöhnung an Arbeit, Gründlichkeit sowie Liebe zu den Studien. Wissenschaft und Dichtung erfüllten des Jünglings Herz, doch über alles ging ihm die Religion, „die Grundfeste alles Wissens." Schon auf der Schule interessierte er sich für Wagners Musik. Von Jugendfreunden ist Erwin Rohde zu nennen. Im Herbst 1864 verließ Nietzsche die Schule, noch unsicher, welche Laufbahn er einschlagen sollte. „Es fehlte an einigen äußeren Zufälligkeiten, sonst hätte ich damals gewagt, Musiker zu werden." In die Lücke, die die künstlerischen Lebenspläne gelassen hatten, trat die Philologie.

Zuerst verbrachte Nietzsche zwei Semester auf der Universität Bonn. Hier sowie später in Leipzig, war der Altphilolog Ritschl von größtem Einfluß auf ihn. Dem studentischen Leben widmete er sich anfangs mit Eifer, dann hielt er sich zurück, suchte Naturgenüsse und Kunststudien. „Leute, die allabendlich Bier trinken und Pfeife rauchen, behielten nach seiner Meinung nicht die zum Erfassen der Welträtsel nötige Freiheit und Helligkeit des Geistes." Die Bonner Zeit war von heftigen inneren Gärungen erfüllt. Von seinen christlichen Anschauungen begann er sich abzuwenden: der Glaube allein segnet, lautete eins seiner damaligen Worte, nicht das

Objektive, das dahinter steht. „Willst du Seelenruhe und Glück erstreben, nun so glaube; willst du ein Jünger der Wahrheit sein, so forsche. Dazwischen gibt es eine Menge halber Standpunkte. Es kommt aber auf das Hauptziel an."

Im Herbst 1865 ging Nietzsche von Bonn nach Leipzig, wo er unter Ritschl seine Studien fortsetzte. Nietzsches Stimmung war düster. Eines Tages, erzählt er, fand er bei einem Antiquar Schopenhauers Welt als Wille und Vorstellung. „Ich weiß nicht, welcher Dämon mir zuflüsterte: Nimm dir dieses Buch mit nach Hause. Es geschah jedenfalls wider meine sonstige Gewohnheit, Büchereinkäufe nicht zu beschleunigen. Zu Hause warf ich mich mit dem erworbenen Schatze in die Sofaecke und begann jenen energischen düstern Genius auf mich wirken zu lassen." Zwei Jahre 1865 bis 1867 verbrachte Nietzsche in Leipzig unter eifrigen philologischen Studien. Drei Dinge bezeichnete er als seine liebsten Erholungen: Schopenhauers Philosophie, Schumannsche Musik, einsame Spaziergänge. Unter dem Eindruck eines Gewitters schrieb er damals die seine ganze spätere Ethik vorausahnenden Worte: „Was war mir der Mensch und sein unruhiges Wollen! Was war mir das ewige du sollst, du sollst nicht! Wie anders der Blitz, der Sturm, der Hagel, freie Mächte ohne Ethik!" 1867 genügte Nietzsche seiner Militärpflicht beim reitenden Feldartillerie-Regiment in Naumburg. Irrtümlich stellt man sich Nietzsche von Jugend auf als einen schwächlichen, kränklichen Menschen vor. Er strotzte von jugendlicher Kraft und war der beste Reiter unter den Rekruten. Leider erlitt er einen Unfall, der ihn zu langer Schonung zwang. Dann kehrte er nach Leipzig zurück. Die Vorliebe für Wagners Musik war gestiegen: „Mir behagt an Wagner, was mir an Schopenhauer behagt, die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft." 1868 lernte er Wagner in Leipzig persönlich kennen. Zwei Monate danach wurde er, ein unbekannter vierundzwanzigjähriger Privatgelehrter, durch Professor Ritschls Vermittlung zum Universitätsprofessor nach Basel berufen. Er war noch nicht Doktor; die Leipziger Fakultät erkannte ihm ohne Examen den Doktortitel zu.

B a s l e r J a h r e. 1869 hielt Nietzsche seine Antrittsvorlesung über Homer und die klassische Philologie. Als Professor in Basel mußte er Schweizer Bürger werden. Von seinen Basler Freunden sind Jakob Burckhardt, der große Kulturhistoriker, der Theologieprofessor Overbeck und der Ratsherr Dr. Wilhelm Vischer zu nennen. Auch mit Richard Wagner, der damals in der Schweiz lebte, unterhielt er Verkehr und lebte sich ganz in dessen Gedankenwelt ein.

Der Krieg 1870 brachte eine Unterbrechung seiner Lehrtätigkeit. Als Schweizer Bürger konnte er nur einen Urlaub als Krankenpfleger erhalten. Nach kurzer Ausbildung in der Krankenpflege reiste er nach Frankreich. Er hatte sechs Schwerverwundete, die noch dazu an Ruhr und Diphtheritis litten, von Ars sur Moselle nach Karlsruhe zu geleiten; er mußte drei Tage und drei Nächte im Güterwagen in einem fürchterlichen Dunstkreis zubringen. Obschon damals kräftig, brach er zusammen, als er die Verwundeten in ein Lazarett geleitet hatte, und bekam selbst die Brechruhr. Von da an begann seine dauernde Kränklichkeit.

Soweit es ging, führte Nietzsche seine Vorlesungen an der Universität und die Lehrstunden am Pädagogium in Basel weiter. Mehr und mehr spann er sich in seine Ideenwelt ein; dem wirklichen Leben hielt er sich von jetzt an fern, zum Schaden der Entwicklung seiner Gedanken. Es erschien die Geburt der Tragödie 1872; ihr folgten die vier unzeitgemäßen Betrachtungen 1873 bis 1876. In ihnen wendete sich Nietzsche von den herrschenden Bestrebungen seiner Zeit ab, von dem Bildungsstolz und der Überschätzung der Geschichte, und verherrlichte Schopenhauer und Richard Wagner als die beiden großen Erzieher, um die deutsche Kultur, wie er glaubte, aus dem Strudel des Niedergangs zu erretten. Doch als er 1876 zur Einweihung des Wagnerschen Festspielhauses in Bayreuth erschien, da war er innerlich eigentlich von Wagner abgefallen. Wagners Antwort traf schon einen Ernüchterten: „Freund! Ihr Buch (Richard Wagner in Bayreuth) ist ungeheuer! Wo haben Sie die Erfahrung von mir her? Kommen Sie nur bald und gewöhnen Sie sich durch die Proben an die Eindrücke." Wagners Entwicklung zum Parsifal führte vollends den Bruch herbei. Es empörte Nietzsche, einen Mann wie Wagner „am Stamm des Kreuzes niedersinken zu sehen." Krank kehrte er von den Festspielen nach Basel zurück. Er mußte einen einjährigen Urlaub nehmen, den er zum großen Teil in Italien verbrachte. Freunde dieser Zeit waren Paul Rée und Malwida von Meysenbug. Immer heftigere Anfälle zwangen Nietzsche, 1879 seine Pensionierung zu beantragen, die er unter

ehrender Anerkennung und Gewährung seines vollen Gehaltes (4000 Franken) von der Basler Regierung erhielt. „Ich lebte noch, doch ohne drei Schritte weit vor mich zu sehn."

Höchster Aufschwung und tiefster Fall. Nietzsche suchte zuerst in Naumburg bei Mutter und Schwester ein zurückgezogenes Leben zu führen. Doch fand er, daß ein Wanderleben für ihn das Zweckmäßige sei. Drei Jahre kämpfte er gegen sein Leiden. Noch einmal siegte er über seine Krankheit. Von 1882 an besserte sich sein Zustand. Den Winter verlebte er in Italien, besonders in Genua oder Nizza, den Sommer in dem hochgelegenen Sils Maria. Seiner schwachen Augen wegen mußte er eine Zeitlang das Lesen aufgeben, er jubelte darüber auf: „Ich war vom Buch erlöst, ich las Jahre lang nichts mehr . . . Jenes unterste Selbst, gleichsam verschüttet, gleichsam still geworden . . . erwachte langsam, schüchtern, zweifelhaft — aber endgültig redete es wieder. Niemals habe ich soviel Glück an mir gehabt." Die Schrift Morgenröte ist noch ein Kampf um die Genesung, leiblich und seelisch; Fröhliche Wissenschaft ist die Verkündigung des neu gewonnenen moralischen Standpunkts. „Ich will kein Suchender mehr sein. Ich will für mich eine eigene Sonne schaffen." Von 1883 bis 1884 entstand in gewaltiger Inspiration die Dichtung: Also sprach Zarathustra. Bald nach ihrer Vollendung muß Nietzsche gefühlt haben, daß der Höhepunkt seines Lebens überschritten war. Tiefste Niedergeschlagenheit überkam ihn, wenn er an die Einsamkeit dachte, in der er lebte. Fast alle seine Freunde hatten sich von ihm abgewendet. „Himmel, was bin ich jetzt einsam! Ich habe niemand mehr, mit dem ich lachen kann, der mit mir Tee trinkt und mich lieblich tröstet." „Zehn Jahre, und niemand in Deutschland hat sich eine Gewissensschuld daraus gemacht, meinen Namen gegen das absurde Stillschweigen zu verteidigen, unter dem er begraben lag." „Ich habe den Deutschen das tiefste Buch gegeben, ich werde ihnen bald das unabhängigste geben."

Die letzten drei Jahre zeigen Nietzsche in fieberhafter geistiger Tätigkeit. 1885 erscheint Jenseits von Gut und Böse, 1887 zur Genealogie der Moral, 1888 Der Fall Wagner, Die Götzendämmerung, Ecce Homo und Nietzsche contra Wagner. Zuletzt beschäftigte ihn der Plan zu einer zusammenfassenden Darstellung seiner Lehre: Der Wille zur Macht, eine Umwertung aller Werte. Seine geistige Kraft leuchtete noch einmal auf, ehe sie in ewige Umnachtung sank. Er glaubte an die umstürzende Gewalt seines Denkens und weissagte, daß wir in zwei Jahren die ganze Erde in Konvulsionen haben würden. Seine letzte Karte an Georg Brandes unterzeichnete er mit den Worten: Der Gekreuzigte. Im Januar 1889 brach in Turin bei Nietzsche der Wahnsinn aus. Sein Freund Overbeck brachte den Kranken nach Deutschland. Die Hoffnung auf eine Genesung mußte man bald aufgeben. Seine Schwester, Frau Elisabet Förster-Nietzsche, ward seine Pflegerin. Erst in Naumburg, dann in Weimar lebte er in dämmerndem Geisteszustand. „Eine schwermütige und besänftigende Schönheit liegt, bei aller Tragik, über dem langsamen Untergang dieses Predigers der Kraft und Verkündigers des Übermenschen." 1900 starb Nietzsche und ward in Röcken begraben. Sein Nachlaß ruht im Nietzschearchiv in Weimar.

Nietzsches Entwicklung läßt drei Stufen erkennen. In der ersten Periode, der Schopenhauer- oder Wagnerperiode von 1869 bis 1876, steht Nietzsche unter dem Einfluß des Griechentums, Schopenhauers und R. Wagners. Das Hauptwerk dieser Zeit ist Die Geburt der Tragödie. Nietzsche stellte darin eine neue Kunstlehre auf. Er unterschied in der Kunst ein apollinisches und ein dionysisches Element. Die apollinische Kunst — das ist der Kern der Lehre — schafft in ruhiger Klarheit Nachbilder des realen Lebens; ihr höchstes Muster ist Homer. Die dionysische Kunst schafft dagegen in überschwenglicher Daseinsfreude und Ekstase im Bewußtsein der Einheit mit der ganzen Natur ein höheres Leben, das im Widerstreit mit der gemeinen Wirklichkeit steht. Ihre Gipfel sind Äschylus und Richard Wagner.

In seiner zweiten Periode, der der Verneinung, löst sich Nietzsche von seinen bisherigen geistigen Führern Wagner und Schopenhauer, verwirft Schopenhauers Pessimismus und Wagners „Decadence" und geht zu einer freudigen Bejahung

des Diesseits mit all seinen Kräften über. Die äußere Form seiner Werke wird der Lehrspruch, die kurze Betrachtung, der Aphorismus.

In seiner dritten Periode, der Zarathustraperiode, erhebt sich Nietzsche nach der Zerstörung der falschen Werte zur Aufstellung einer neuen Sittenlehre und Geschichtsphilosophie. Die Männer, die außer den schon genannten auf Nietzsche am stärksten gewirkt haben, waren von Denkern: Pascal, Montaigne, La Rochefoucauld, Stendhal, von Dichtern: Goethe (namentlich durch die Lyrik und Faust) und Byron.

Werke der ersten Periode: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik 1872. Unzeitgemäße Betrachtungen 1873 bis 1876: 1. David Strauß, 2. Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 3. Schopenhauer als Erzieher, 4. Wagner in Bayreuth.

Werke der zweiten Periode: Menschliches, Allzumenschliches, erster Teil 1878, zweiter Teil 1879. Der Wanderer und sein Schatten 1879. Die Morgenröte 1881. Die fröhliche Wissenschaft, Buch eins bis vier 1882, das fünfte Buch mit den Liedern des Prinzen Vogelfrei 1887.

Werke der dritten Periode: Also sprach Zarathustra, die ersten drei Teile 1882 bis 1884, der vierte Teil 1885. Jenseits von Gut und Böse 1885. Zur Genealogie der Moral 1887. Dann die Werke des letzten Jahres 1888: Der Fall Wagner. Die Götzendämmerung. Ecce Homo (eine Selbstbiographie). Nietzsche contra Wagner. Unvollendet blieb Der Wille zur Macht, Versuch einer Umwertung aller Werte; das Buch sollte aus vier Teilen bestehen: Der Antichrist, Der freie Geist, Der Immoralist, Dionysos.

Einzelne lyrische Gedichte: Mein Glück (Die Tauben von San Marco seh ich wieder), An den Mistral (Mistralwind, du Wolkenjäger), Vereinsamt (Die Krähen schrein und ziehen schwirren Flugs zur Stadt), Der Herbst (Dies ist der Herbst), Sils Maria (Hier saß ich, wartend), Aus hohen Bergen (O Lebens Mittag! Feierliche Zeit!), Die Sonne sinkt 1—3.

Aus Zarathustra: Das Nachtlied (Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen), Das Grablied (Dort ist die Gräberinsel, die schweigsame), Das Honigopfer (Daß ich von Opfern sprach und Honigopfern), Das sieben Siegellied (Wenn ich ein Wahrsager bin und voll jenes wahrsagerischen Geistes), die Tanzlieder (Laßt vom Tanze nicht ab, ihr lieblichen Mädchen! — In dein Auge schaute ich jüngst, o Leben), Das trunkene Lied (O Mensch, gib acht!).

Die Dionysosdithyramben.

Was Nietzsche als Denker gewesen, ist in den Kulturzusammenhängen der fünften Generation schon dargestellt worden. Die Entwicklung des Künstlers Nietzsche begann früh; doch alles, was vor 1880 liegt, ist poetischer Zeitvertreib. Man darf diese ersten Gedichte nicht mit der Feierlichkeit ansehen, mit der die Nietzscheapostel jedes Blättchen des Meisters anstaunen. Auch wenn sich aus dem Verzeichnis seiner Bibliothek der Nachweis nicht führen läßt, ist es doch gewiß, daß Nietzsche als Dichter von den Romantikern, von Hölderlin und Novalis, ausgegangen ist. Die Jugendgedichte sind voll Anklänge an Eichendorff; auch Lenau hat ihn beeinflußt. In den siebziger Jahren war offenbar Goethe Vorbild; einige ironische „Spritzer“ erinnern an Heine.

Das Originale der ersten Gedichte liegt nicht in der Form und dem Sprachklang, sondern in dem philosophischen Gedankengehalt. Eine Sonderstellung dürfen die in dionysischem Taumel dahinwogenden lyrischen Stellen in der Geburt der Tragödie 1872 beanspruchen. Hier trat zum ersten Mal Nietzsches Künstlerpersönlichkeit hervor. Zehn Jahre gingen scheinbar in rein wissenschaftlicher Tätigkeit dahin. Nietzsche suchte seine Sinnlichkeit unter Weisheit zu ersticken, sagt P. Friedrich in einer Studie über ihn, aber sie war zu stark, und so brach sie sich Bahn und verschlang seine „Weisheit.“ Ihren ersten Höhepunkt erreichte Nietzsches

Poesie in den Dionysosdithyramben (1888 in Sils Maria aufgezeichnet, doch zum Teil schon früher entstanden). Die Dionysoshymnen leiten die moderne symbolistische Lyrik ein. Aus ihnen allein schon wäre die Verwandtschaft zwischen Nietzsche und der Romantik nachzuweisen. Beide sahen die Welt als lebendige Einheit an, beide gehen über die sinnenfällige Wahrheit hinaus und betrachten Endliches unter dem Horizont des Unendlichen, beide vereinen Wissenschaft und Religion vom Standpunkt der Kunst; beide wenden sich mit aristokratischer Verachtung von politischen Bestrebungen ab; beide haben die Neigung zur Hervorkehrung des Innenlebens, zur Mystik, zu einer musikalischen Sprache, zu einer zum Größenwahn führenden Verherrlichung des eigenen Ich; beide endlich sind am wichtigsten in ihren Anregungen. Nietzsches Dionysoshymnen waren die Vollendung einer langen Entwicklung. Sie erreichten das, was Hölderlin, Novalis, Tieck u. a. gesucht hatten. Im Rhythmus sind sie das Vorbild, dem Richard Dehmel nachstrebt; in Hinsicht auf die Dichtersprache ist Zarathustra der Quell, der die moderne Lyrik speist.

Also sprach Zarathustra ist das Hauptwerk des Künstlers Nietzsche. „Der Zarathustra ist das persönlichste Werk meines Bruders“, sagt Frau Förster-Nietzsche, „die Geschichte seiner innersten Erlebnisse, seiner Freundschaften, seiner Ideale, seiner Entzückungen, seiner bittersten Enttäuschungen und Leiden, über alles aber erhebt sich verklärend das Bild seiner höchsten Hoffnung, seines fernsten Ziels“, d. h. die Idee des Übermenschen. Der erste Teil entstand 1882 in Rapallo, der zweite in Rom und im Engadin 1883, der dritte in Nizza 1884, der vierte in Mentone 1884 und 1885. Nietzsche plante noch drei weitere Teile, die Entwurf blieben. Den vierten Teil ließ Nietzsche nur in vierzig Exemplaren abziehen; das Buch war als Geschenk für solche bestimmt, die sich um ihn verdient machten — nur sieben Exemplare hat er zu verschenken Gelegenheit gehabt, so einsam, so unverstanden war er damals. Nietzsche wählte den 700 v. Chr. lebenden persischen Philosophen Zoroaster oder Zarathustra, weil dieser in seiner Lehre als einziger von allen großen Denkern die Wahrhaftigkeit als höchste Tugend gesetzt hatte. Nietzsches Gedankengang ist folgender: Zarathustra hat den „verhängnisvollsten Irrtum der Welt“ (Begründung der Moral durch übersinnliche Zwecke) ins Denken der Menschen eingeführt. Er mußte auch der erste sein, der diesen Irrtum erkannt und überwunden hat. „Die Selbstüberwindung — der Moral aus Wahrhaftigkeit, die Selbstüberwindung des Moralisten in seinen Gegensatz — in mich (Nietzsche) — das bedeutet in meinem Munde der Name Zarathustra.“ Im ersten Teil will Zarathustra-Nietzsche noch zum Volke reden und ihm seine tiefste, letzte Weisheit, die Überwindung des Menschen durch den Übermenschen, verkünden. Doch das Volk versteht ihn nicht, es ist durch die Gleichheitslehre und die religiöse Mitleidstheorie zu einer schwachen, willenlosen Masse geworden. Zarathustra verläßt das Volk, die Vielzuvielen, und wendet sich in völliger Bergeinsamkeit an einige ausgewählte Jünger, die ihn aber auch nur ahnend verstehen. Der zweite und dritte Teil enthalten zornsprühende Reden Zarathustras, durch die er seine Lehre seinen Jüngern verkündet. Im vierten Teil ziehen in langem scheuen Zug allerlei Gestalten vorüber: der alte pessimistische Wahrsager (Schopenhauer), der alte Zauberer (Wagner), der Gewissenhafte des Geistes (Darwin), der freiwillige Bettler (Tolstoi), der häßlichste Mensch, der letzte Papst, zwei Könige, der „Schatten.“ Gewöhnlich beginnt jeder Abschnitt mit einer epischen Einleitung in schweren Sätzen, wie der Faltenwurf eines hohenpriesterlichen Mantels; darauf folgt eine Aneinanderreihung von Sprüchen oder ein Erguß höchster Gedankenlyrik. Der vierte Teil des Zarathustra ist eine Fantasie, in der die Erdenschranken versinken, Mond und Sterne Zarathustra umkreisen und er einen neuen Tag der Menschheit anbrechen fühlt. „Und er verließ seine Höhle, glühend und stark, wie eine Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt.“

Man darf für Nietzsches Sprache die Worte anwenden, sagt Hans Landsberg, die er einmal auf Richard Wagners Art und Kunst geprägt hat: „Niemand

kommt ihm gleich in den Farben des späten Herbstes, dem unbeschreiblich rührenden Glück eines letzten, allerletzten, allerkürzesten Genießens, er kennt einen Klang für jene heimlich-unheimlichen Mitternächte der Seele, wo Ursache und Wirkung aus den Fugen gekommen zu sein scheinen und jeden Augenblick etwas aus dem Nichts entstehen kann." Aber zugleich lebte in ihm, als Gegenbild jener müden Herbststimmung, eine triebhafte Frühlingssehnsucht . . . Er gehörte zu den „an der Überfülle des Lebens Leidenden, die eine dionysische Kunst wollen und ebenso eine tragische Einsicht und Aussicht auf das Leben." Keiner seiner Zeitgenossen übertrifft ihn in der Leuchtkraft des naturphilosophischen Impressionismus, in der Kühnheit der Bilder, der Beweglichkeit und Musik der Sprache, der flimmernden Farbigkeit und Neuheit der Worte. Maler, Musiker, Plastiker war er in seinen Dichtungen. „Alle Zeiten und Völker blicken bunt aus euern Schleiern; alle Sitten und Glauben reden bunt aus euern Geberden." Den feinsten Stimmungsschwebungen folgte sein lyrischer Ausdruck; er hatte den hinreißenden Schwung, das Unreflektierte, die sprachschöpferische Kraft genialer Naturen. Seine größte Meisterschaft entfaltete Nietzsche nicht in Versen, sondern in Prosa. Die Kunstform des Aphorismus, in der vor ihm Friedrich Schlegel und Novalis Bedeutendes geleistet hatten, wurde von ihm auf die Höhe gebracht. „Der Aphorismus, die Sentenz, in denen ich als der erste unter den Deutschen Meister bin, sind die Formen der Ewigkeit; mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder andre in einem Buche sagt — was jeder andre in einem Buche n i c h t sagt."

Allerdings lassen sich auch die Mängel der Zarathustradichtung und des Stils von Nietzsche im allgemeinen nicht verkennen. Ein Gestaltenbildner ist Nietzsche nicht. Sein Zarathustra ist dichterisch keine lebendige Menschengestalt, es fließt in ihr kein Blut. An die Lebenswirklichkeit und namentlich an das Handeln Zarathustras und der übrigen geschilderten Personen glaubt man nicht. Die erzählenden Teile sind oft mühsam zusammengesucht. Die Sprache ist nicht selten hochtrabend, altertümelnd, schauspielernd. Einfachheit steht oft neben Deklamation, Stil neben Manier. Die Gefahr, daß diese Ausdrucksweise Nietzsches nachgeahmt werde, ist nicht von allen Dichtern vermieden worden.

Ist Nietzsche als Künstlerpersönlichkeit mithin mehr in den Einzelheiten als in Gesamtschöpfungen erfolgreich gewesen, so mußte doch seine Wirkung auf die Zeitgenossen gewaltig sein, weil seine Persönlichkeit gewaltig war. Nietzsche war notwendigerweise ein Gegner der Rübenmalerei, der Armeleutpoesie, der Umweltschilderung, der Vererbungslehre, des physischen Naturalismus. Wir werden dem Einfluß seiner Sprache, seiner Denkart, seiner Persönlichkeit noch oft bei anderen Dichtern begegnen.

Größere selbständige Talente ohne führende Bedeutung

Polenz

Eine Reihe selbständiger Talente zieht auf den folgenden Seiten an uns vorüber, die zwar keinen Anspruch auf führende Bedeutung erheben können, aber das literarische Bild mit einer Fülle neuer, tiefer, lebensvoller Züge bereichern. Ge-

Digitized by Google

meinsam ist ihnen der Widerspruch gegen den Naturalismus, auch wenn sie zunächst von ihm angeregt wurden. Wilhelm von Polenz ist von diesen Talenten das schwächste; an dichterischen Stimmungen übertrifft ihn Halbe, an glühendem inneren Leben Dehmel, an Neuheit Wedekind. Aber in der Gesundheit und Lauterkeit, in der Schlichtheit und gedrungenen Kraft seines Wesens ist er eine der sympathischsten Gestalten der Jahrzehnte nach 1890.

Wilhelm von Polenz wurde 1861 in Oberkunewalde in der Oberlausitz geboren. Er stammte aus einem Geschlecht von Landedelleuten. Der Vater, Kammerherr am Dresdner Hof, war bis zum Jahr 1870 sächsischer Partikularist. Die Mutter, eine Schlesierin, war von strengster Frömmigkeit, beide konservativ. Die Familiengeschichte umfaßte mehr als acht Jahrhunderte. Den Herrensitz Oberkunewalde in der Lausitz umgeben noch heute die Gräben der alten wendischen Wasserburg. Ohne eigene Neigung begann Polenz auf den Wunsch des Vaters Jura zu studieren. Auf den Hochschulen in Leipzig und Berlin drang die Fülle der modernen Ideen auf ihn ein. Zola, Maupassant, Tolstoi, Richard Wagner erschlossen sich ihm. Heinrich von Treitschke begeisterte ihn; der Anblick des Großstadtlebens weckte sein soziales Gefühl. Doch noch verstand Polenz das Drängen der poetischen Kraft in seinem Inneren nicht. Auch er durchkostete wie die meisten seiner Generation die widerstreitenden Gefühle, die vom übermütigsten Daseinsjubel bis zum schwärzesten Pessimismus reichten. Daheim verstanden ihn die Eltern nicht mehr; die adligen Kreise verargten ihm seine freie Richtung; aber auch von dem Kreis der jüngeren Literaten in Berlin und Friedrichshagen, von den Harts, von Hartleben, Halbe, Bölsche und Wille trennte Polenz ein Etwas, das im Blut und in der Erziehung lag. Die Flut des Lebens brachte ihn mit einem Mädchen zusammen, mit dem er in jahrelanger Liebe verbunden war. Bisher war sein Ziel, einmal in den Verwaltungsdienst einzutreten. Mit dem Roman Sühne und dem Drama Heinrich von Kleist begann er seine schriftstellerische Laufbahn. Fortsetzen konnte er diese nur, wenn er eigene Mittel hatte und von der Familie unabhängig wurde. Er verheiratete sich mit einer feingebildeten englischen Dame, nahm den Abschied aus dem Staatsdienst und lebte einige Jahre in Berlin. Den größten Einfluß auf ihn hatte damals der frühere sächsische Oberstleutnant Moritz von Egidy, der Verfasser des Büchleins: Ernste Gedanken. Dieser merkwürdige Mann hatte seine glänzende Laufbahn aufgegeben, als ihn seine religiösen Überzeugungen dazu gedrängt hatten. Egidy war ein Volks- und Selbsterzieher ersten Ranges. Tausenden ist er ein sittlicher Erwecker geworden. Egidy gehörte zu den Menschen, bei denen das, was sie leben, mehr wert ist als das, was sie schreiben. Teilte Polenz auch nicht alle religiösen Ideen seines älteren Freundes, so führte er doch auf ihn seine sittliche Erweckung zurück. In der Großstadt ward Polenz erst inne, welch ein Segen für ihn in der Heimat lag. Wie Hauptmann, Halbe, Lienhard, Rilke zog er sich von Berlin zurück. „Ich finde, daß Sachen, die ich in Berlin geschrieben habe, an Originalität und Frische zurückstehen hinter dem, was ich in der Einsamkeit meines Landsitzes verfaßt habe.“ Er kehrte schließlich dauernd nach Oberkunewalde zurück, am öffentlichen Leben seines großen Heimatortes teilnehmend, dem Wald und seinem Gut Aufmerksamkeit widmend, ein Schiedsrichter in den Ausstandsbewegungen der Weber der Oberlausitz, Herz und Sinn offen für Volkskunst und ein freier, aufrechter, kraftvoll harmonischer Mann. In der Blüte seiner Jahre starb er 1903 in Bautzen. Er liegt in Oberkunewalde begraben.

Drama: Heinrich von Kleist 1891.
Romane: Der Pfarrer von Breitendorf 1893. Der Büttnerbauer 1895. Der Grabenhäger 1897. Thekla Lüdekind 1900. Liebe ist ewig 1901. Wurzellocker 1902.
Novellen: Luginsland (Sechs Novellen, darunter: Mutter Maukschens Liebster, Zittelgusts Anna) 1901.
Verschiedene Schriften: Das Land der Zukunft (Reiseschilderungen aus Amerika) 1903. Erntezeit (nachgelassene Gedichte) 1904.

Polenz sagt von sich selbst: „Der Born, aus dem wir alle schöpfen: bleibt die Natur . . . Ich bekenne mit Stolz, daß ich mich als Produkt meiner ländlichen Umgebung fühle, daß ich Kind meiner Zeit, Kind meines Volkes und meiner Rasse,

in letzter Linie Sohn meiner Familie bin, auch als Künstler." In drei großen Romanen hat Polenz das ländliche Leben geschildert: im Pfarrer von Breitendorf das Leben des Geistlichen, der sich aus innerer Frömmigkeit dem Kirchentum immer mehr entfremdet und schließlich sein Pfarramt niederlegt; im Büttnerbauern das Leben des alten, mit der Zeit nicht fortschreitenden Bauern, der durch Wucherhände seinen Besitz verliert und sich schließlich im Angesicht seiner Felder selbst den Tod gibt; im Grabenhäger das Leben des Junkers, der auf der Väter Erbe heimkehrt und dort nach zerstreuendem Großstadtleben die Pflichten des Grundbesitzers üben lernt. Die beiden ersten Romane spielen in der Lausitz, die Polenz als erster in der Literatur schildert; der Grabenhäger beschreibt das Adelsleben auf pommerschen oder märkischen Gütern. Gemeinsam ist diesen Werken die ruhige, ernste Sachlichkeit, die strenge Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit. Polenz ist der Dichter der Felder, Wälder, Dörfer und Herrensitze Mitteldeutschlands. Nicht wie Zola in La Terre schilderte er die Bauern, nicht wie Hauptmann in seinem Anklagedrama Vor Sonnenaufgang. Polenz tritt sachverständig und daher weit unbefangener auf; das obersächsische Dorf liegt vor ihm in der Helle des Sommertags; er gibt die Laster, die Unvollkommenheiten, aber auch die Treue, die Arbeitsamkeit, die Gemütstiefe wieder. Merkwürdig stechen Polenzens Romane unter den Werken seiner Altersgenossen hervor; sie suchen nicht das Häßliche, sie kennen nicht die Jagd nach Problemen, nicht die Eitelkeit einer glänzenden Form; sie entfalten kein sprühendes Licht in Einzelheiten, dienen nicht der Mode, huldigen nicht Nietzsche, gehen nicht der Sensation des Kunstgeschmäcklers nach. Die Schilderung des Landlebens hat etwas Ungewolltes, Unpersönliches, manchmal beinahe etwas Volkswirtschaftliches. Um der Sache willen, nicht um des Ruhmes willen schreibt der Verfasser: bedächtig, langsam, ernsthaft, gewissenhaft, wie ein Bauer, der vom frühen Morgen bis zum späten Abend gleichmäßig die Furchen in einem großen Ackerfeld zieht. Polenz haßte das Literatentum, dichten hieß für ihn arbeiten im Dienst seiner Zeit, im Dienst seines Volkes. Nichts als Literat sein, sagte er, führt zum Vielschreiben, zur Entwertung des Schaffens. Der Glückliche! den Abkunft und Vermögen so hoch gestellt hatten, daß er über das literarische Schaffen um des Verdienstes willen hinwegsehen durfte . . .

Ziemlich spät erst kam Polenz zum Bewußtsein seiner eigentlichen Begabung. Er war ein schwer und mühsam Lernender und dann ein zäh und gründlich Lehrender. Es lag in ihm die Neigung zum Breiten, Schwerfälligen. Nur anfangs geht durch sein Schaffen ein artistischer Zug, in seinem Drama Heinrich von Kleist. Doch rasch wird diese Neigung zu einer heraufgepufften Scheinkunst abgetan. Der Drang der Zeit nach Wahrheit, Ehrlichkeit, Echtheit begegnete sich mit Polenzens innerstem Wesen. Der mächtige Strom sozialen Denkens fand in diesem modernen Sprößling eines alten Rittergeschlechtes ein tiefes menschliches Verstehen. Dabei blieb Polenz stets ein Edelmann. „Ich kann die Hoffnung nicht aufgeben, daß wir Junker noch eine große Zukunft haben. Ja, ich glaube daran wie an das Evangelium. Das Land ist ohne uns nun mal nicht zu denken! Zu tief sind wir in den Boden eingewurzelt, den wir seit Jahrhunderten kultiviert haben, als daß man uns so einfach herauswerfen könnte."

Aus den verschiedenen tüchtigen, doch in ihrer Vereinzelung keineswegs bedeutenden Elementen wäre ohne den Einfluß von Moritz von Egidy kaum so

schnell eine einheitliche und ganze Persönlichkeit geworden. Sittlich-religiöse Gedanken beschäftigten den Dichter auf das ernsteste; auch bodenreformerische Ideen erkennen wir in dem Büttnerbauern. Es fehlte Polenz freilich im guten wie im schlimmen Sinn an Schwärmerei; nicht zu großen, tiefbewegten Kunstwerken trug ihn die sittlich-soziale Weltanschauung; aber das ist das Charakteristische an ihm, daß er mit den neu gefundenen Mitteln der realistischen Kunstweise die gesunden, sozial erzieherischen Gedanken der Egidyschen Bewegung verbunden und in seinen Werken dargestellt hat.

Reicher an charakteristischen Einzelheiten als die Landromane sind die Großstadt- und Künstlerromane: Liebe ist ewig und Wurzellocker. Erlebnisse der Berliner Schriftstellerjahre spielen hier hinein. Liebe ist ewig ist die Geschichte eines armen Mädchens, das ein Opfer ihrer Hingabe an einen emporstrebenden Künstler wird und für den Geliebten stirbt. „Liebt Euch tief und stark. In der Liebe haben wir das ewige Leben." Der später entstandene Roman Wurzellocker wirft einen Rückblick auf überwundene Entwicklungsstadien im Leben des Dichters.

Polenz ist ein echter, doch kein großer Künstler. Nüchternheit, Temperamentlosigkeit bleibt sein unüberwindliches Erbteil. Am Ende seines Lebens schien es, als ob Polenz über die Grenzen seiner bisherigen Darstellungsart hinausschreiten wolle: äußerlich in dem Buch: Das Land der Zukunft, das nordamerikanische Kultur mit scharfem Blick erfaßte, innerlich, indem es ihn zur Lyrik zog. Er hatte vorausgeahnt, daß er noch einmal Verse schreiben werde. Nun kam es vor dem Tod mit unwiderstehlicher Macht über ihn. Er hatte das Gefühl seines nahen Endes: „s'ist Sterbenszeit, s'ist Erntezeit, auf, daß ich meine Sense schleife." Wie ein Schnitter, von einem jähen Tode dahingestreckt, lag er auf den Garben, ohne die volle Ernte in die Scheuer führen zu können.

Halbe

Wie Polenz errang auch Halbe seine Erfolge dadurch, daß er von dem strengen Naturalismus abwich. Dasselbe Bild zeigen Dehmel, Wedekind, Hartleben, Stefan George, Lienhard, Rilke, Hofmannsthal. Die Legende von einer literarischen Herrschaft des Schmutzes, von einer sklavischen Naturnachahmung muß zerstört werden; der Naturalismus war für uns nur ein Durchgangsstadium — ein notwendiges Durchgangsstadium — von dem Augenblick aber, in dem sich der Naturalismus durchzusetzen anfing, begann auch der Kampf gegen ihn. Die schöpferisch veranlagten Dichter führten nach 1890 somit einen Kampf auf zwei Fronten: gegen den starren Naturalismus und gegen die platte Schöngeisterei. Hier ist auch Halbes Tätigkeit in erster Linie zu gedenken.

Max Halbe wurde 1865 als Sproß einer Bauernfamilie auf dem Dorfe Güttland bei Danzig geboren. Seit Generationen waren seine Vorfahren Bauern. Vor 200 Jahren waren sie aus Westfalen eingewandert. Max Halbe war der erste, der sich von der Scholle und von dem Beruf der Vorfahren losriß. Er besuchte das Gymnasium in Marienburg, studierte von 1885 bis 1887 in Berlin, von 1887 bis 1888 in München Geschichte und Germanistik. In München verkehrte er mit Conrad, Held, Conradi, Christaller u. a. In Berlin wurde er mit Gerhart Hauptmann und Otto Brahm bekannt. Er machte die Freie Bühnen-Bewegung des Winters 1889/90 mit, kam mit Holz und Schlaf in Verbindung und schrieb im Frühjahr 1890 das Drama Freie Liebe. Im Winter desselben Jahres verheiratete er sich. Die nächsten zwei

Jahre waren Zeiten des Kampfes um eine literarische Stellung. Mit der Freien Bühne und dem konsequenten Naturalismus stand Halbe nur in loser Beziehung, da die Endziele des Naturalismus schon damals zu weit von den seinigen abwichen. So blieb er denn, trotz persönlicher Bekanntschaft, ohne Förderung von den führenden Männern der Freien Bühne. Sowohl Eisgang wie Jugend wurden als ungeeignet zur Aufführung befunden. 1891 kam Halbe in Berührung mit dem Friedrichshagener Kreise (Bölsche, Wille, H. und J. Hart) und hier fand er werktätige Teilnahme für sein Schaffen; 1892 wurde Eisgang auf der Freien Volksbühne aufgeführt. In die Tage dieser Aufführung fiel der Plan zur Jugend. Das Stück, das ursprünglich Im Pfarrhof heißen sollte, wurde teils in der Großstadt, teils auf dem Lande niedergeschrieben. Der Kampf um die Annahme des Stückes dauerte ein volles Jahr. Emanuel Reicher lehnte ab; die Freie Bühne lehnte ab; die Direktoren der großen Berliner Bühnen (l'Arronge, Barnay, Blumenthal: „Ein Bühnenerfolg ist nahezu ausgeschlossen!") lehnten ab. Erst Direktor Lautenburg nahm das Stück an und führte es 1893 mit großem Erfolg auf. Halbe schien an die Seite Gerhart Hauptmanns treten zu sollen.

Es war die Zeit, da das Publikum der Reichshauptstadt am liebsten über Nacht eine Blüte der Literatur hervorgezaubert hätte und von jedem Dichter, der einmal Erfolg gehabt hatte, wie von einem Meisterfahrer der Radrennbahn forderte, daß er beim nächsten Mal seinen eigenen Rekord schlage. Die überschwenglichen Hoffnungen, die mit der Jugend geweckt worden waren, gereichten dem Dichter nicht zum Vorteil. Es war fast selbstverständlich, daß das großstädtische Literaturtreiben auf Halbe mehr schädlichen, als förderlichen Einfluß hatte. Als sein nächstes Drama, Der Amerikafahrer, ein sorglos übermütiges, nur zu ausgedehntes Scherzspiel, den Erwartungen nicht entsprach, nahm das Berliner Premierenpublikum an dem Stück grausame Rache für die Überschätzung des Dichters. Seit diesem Tage ward dem Dichter fast bei jedem Stücke das strafwürdige Verbrechen vorgehalten, daß er noch immer nicht die Hoffnungen, die er mit der Jugend erweckt, erfüllt habe. Halbe, eine edle, zarte, nervöse Natur von ehrlichstem künstlerischen Streben, erlebte in jenen Tagen, als ihn Hohn und Schadenfreude umheulten, eine schwere innere Krise. Schon vorher war er ermüdet vom Berliner Leben; jetzt, nach den Erfahrungen, die er mit seinem letzten Stück gemacht hatte, erfüllte ihn ein Ekel vor der Großstadt. In einem seiner späteren Werke, in dem Schauspiel Die Heimatlosen, hat Halbe über das Leben und Treiben der Berliner Literaturkreise das Urteil gefällt: „Ich sage Dir, Kartoffeln bauen, irgendwo draußen, weitab vom Schuß, das wäre vernünftiger gewesen als das Leben, das wir hier geführt haben. Ein Dreck war's! Eine Kette von Illusionen, die so nach und nach zum Teufel gingen! Ganz gewöhnliche Seifenblasen, und weiter nichts!"

Halbe hatte schon vor der Ablehnung des Amerikafahrers die Absicht, sich dem Berliner Literaturtreiben zu entziehen; die besten, stärksten, eigenartigsten Triebe seines Wesens lagen ohnedies nicht im Großstädtischen. So übersiedelte er im Jahr 1894 nach einer vorhergegangenen italienischen Reise nach Kreuzlingen am Bodensee. In der Künstlergeschichte Ein Meteor gesteht Halbe die heimliche Furcht, die ihn damals bewegte: „Da war es heraus, was er sich immer verheimlicht und doch zagend schon längst geahnt hatte. Er hatte sich ausgegeben und würde nie wieder etwas schaffen, was seinem Früheren gleich käme. Zu einer Zeit, wo andere sich lange im Aufstieg gipfelan befanden, war schon seine beste Kraft dahin . . . Erst anfangen hätte sein Leben sollen, da war es vorbei. Einer von den Allzufrühen und Allzuschnellen war er gewesen, in der Märzensonne jäh emporgeschossen und vom Maienfrost über Nacht entblättert und geknickt."

Es war zum Glück nicht so. Aber plötzlich aus dem Strudel des Großstadtlebens in die ländliche Einsamkeit versetzt, fühlte er, daß die Natur, die ihm neue Kraft geben sollte, zu stark auf ihn einwirkte. Eine dumpfe Betäubung drückte ihn nieder. Er fühlte sich krank und konnte nicht arbeiten. Lange Zeit dauerte dies qualvolle Ringen mit sich selbst. Im Jahr 1895 siedelte Halbe nach München über. Hier herrschte seit den Tagen Ludwigs des Ersten, des Kunstkönigs, und seiner Nachfolger Max und Ludwig, ein wärmeres geistiges Klima; hier war der Dichter der Natur näher; hier lebte eine naivere, sinnenfrohere Bevölkerung, hier hatte das Leben weichere Züge und blühendere Farben. Und Halbe, der Westpreuße, gründete sich in München seine dauernde Heimat; er kam hier zu größerer innerer Sammlung und zu neuem Schaffen. Lebenswende, Mutter Erde und die Novelle Frau Mesek waren die

Früchte der ersten Münchner Jahre. 1895 schuf Halbe mit Ruederer das Intime Theater, auf dem Münchener Schriftsteller und Dichter als Darsteller auftraten. Zu diesem Kreis gehörten u. a. auch Hartleben, Hirschfeld, Wedekind, Gumppenberg, Karl Hauptmann, Thoma und Graf Keyserling.

Dramen: Ein Emporkömmling 1889. Freie Liebe 1890 (später Ein Verhältnis genannt 1895). Eisgang 1892. Jugend 1893. Der Amerikafahrer 1894. Lebenswende 1896. Mutter Erde 1897. Der Eroberer 1898. Die Heimatlosen 1899. Das tausendjährige Reich 1899. Haus Rosenhagen 1901. Walpurgistag 1902. Der Strom 1903. Die Insel der Seligen 1905. Das wahre Gesicht 1907.
Dorfgeschichte: Frau Mesek 1897.

Halbes Anfänge hatten nichts von stürmender Kraft. Sie waren eher von nüchterner Beschaulichkeit, doch wiesen sie bereits auf die Darstellung des Selbsterlebten und Heimatlichen hin. Mit harten, ungefügen, absichtsvollen Strichen arbeitet der Dichter in seinem ersten Werk. Es ist eine westpreußische Bauerntragödie, die von alten Erinnerungen ihrer Gattung zehrt und dumpfe Theatralik in stammelnde Dialoge bringt. Zwischen diesem Drama Halbes und dem folgenden (Freie Liebe) liegt nur ein kurzer Zeitraum, und doch ist kaum ein größerer Gegensatz denkbar. Auf Halbe hat hier der Naturalismus der Familie Selicke gewirkt, und es ist, als sei ihm das Auge geöffnet, als sei ihm die Zunge gelöst. Jugendfrisch strömt der Dichter zum ersten Mal seine Seele aus. In Licht und Helligkeit ist die Handlung getaucht, die Personen sind gleichsam über Nacht redselig geworden, eine Freude, selbst das Kleinste zu beobachten, die Umwelt der Menschen zu schildern, die Wirklichkeit wiederzuspiegeln, zeigt, wie die neue Kunstlehre auf den jungen Dichter gewirkt hat. Doch er ging im Naturalismus nicht auf. Halbe ist wärmer an Gefühl als die meisten der mit ihm Strebenden; die Organe, mit denen er sich der sichtbaren Welt zu bemächtigen sucht, sind feiner und nervöser, allerdings auch enger begrenzt als die von Gerhart Hauptmann. Es liegt eine geheime Lyrik in Halbes Wesen; er birgt in seiner Seele etwas von echt germanischer Keuschheit, und bei aller Weichheit und Schwermut ist doch zugleich von der Heimat her ein fester, dauerhafter Halt in ihm vorhanden. Es erwies sich in der Folgezeit, daß er da, wo er auf dem Heimatboden stand und innerhalb des Stimmungshaften blieb, seine Werke mit wirklichem Leben zu erfüllen wußte, daß er jedoch dort versagte, wo er Probleme behandeln, soziale Ideen darstellen oder Einzelvorgänge zu Symbolen erheben wollte. Das zeigte sich bereits in seinem dritten Drama Eisgang. Gar manches ist in diesem Stück gelungen. Gut gesehen ist das Verhältnis von Gutsherrschaft und Landarbeiter. Ein von außen angeheftetes Symbol aber blieb die Auffassung der sozialen Revolution unter dem Bild des Eisgangs; gewaltsam und ohne innere Nötigung ist der Schluß. Mit wechselndem Glück folgen nun Halbes Hauptdramen.

Jugend. In dem katholischen Pfarrhof zu Rosenau in Westpreußen, wo der weltfrohe, milde, behagliche Pfarrer Hoppe und sein Kaplan, der religiöse Fanatiker Gregor von Schigorski leben, kommt zur Frühlingszeit, in seligem Jugendübermut, der junge achtzehnjährige Student Hans Hartwig zu Besuch. Bei dem alten Pfarrer Hoppe lebt auch dessen Nichte, die jugendliche, der Liebe und dem Leben frisch entgegenblühende Anna, ein Kind aus einer unrechtmäßigen Ehe; außerdem lebt auf dem Pfarrhof noch ihr Halbbruder, der tückische, idiotische Amandus. In Anna keimt in den wenigen Stunden, die Hans im Pfarrhof ist, lang verhaltene, heiße Sinnlichkeit auf: Sehnsucht nach Leben und Liebe, nach unnennbarem Glück; berauschende Frühlingsstimmung; dazu Furcht vor dem Kloster, in das sie der

Kaplan treiben möchte. Eine gewaltige, ihnen bisher unbekannte Empfindung erwacht in den beiden, ihrer Triebe noch nicht klar bewußten jungen Leuten. Die Warnungsrufe des Kaplans schüren die Glut. Die Leidenschaft schlägt über den Liebenden zusammen. Im Bann des Schuldbewußtseins wandelt sich das liebliche Bild. Der erst so sieghafte Hans erscheint in seiner Haltlosigkeit und Unreife; Anna ist kleinmütig; auf Jahre der Verkümmerung läßt der Pflichtweg schließen, den der Pfarrer den Liebenden weist. Da ist es ein brutaler und doch erlösender Zufall, daß der blöde Amandus statt des gehaßten Studenten die eigene Schwester mit dem Teschin erschießt. Krampfhaft schluchzend wirft sich Hans über die Leiche der Geliebten.

Mutter Erde. Ein Sohn kehrt nach zehnjährigem Fernsein zum Begräbnis seines Vaters auf das Familiengut Ellernhof in Westpreußen heim. Paul Warkentin hat einst die Heimat verlassen, weil er glaubte, auf dem Lande nicht leben zu können. Er ging nach Berlin, hat sich mit einer Großstädterin Hella Bernhardy verheiratet, ist durch sie in die moderne Frauenbewegung gezogen worden, hat in einer ewigen Unruhe dahingelebt und empfindet all dies jetzt doppelt, da er wieder daheim auf eigener Scholle steht. Er erkennt, daß ihn die überfeinerte Kultur der Großstadt ausgehöhlt hat, daß sein ganzes bisheriges Leben wurzellos war. In der Heimat sieht er auch seine Jugendgeliebte Antoinette wieder. Auch sie ist in ihrer Ehe unglücklich geworden. Die beiden Getrennten finden sich zueinander und hoffen auf ein neues Glück. Aber die ungeliebte Gattin Pauls macht ihre stärkeren Rechte geltend und versperrt den Ausgang. Die Liebenden fühlen, daß es zu spät ist. Sie suchen das selige Land ihrer Jugend und finden es nicht. Mut und Wille sind ihnen in der glücklosen Ehe gebrochen. Da suchen sie Glück und Freiheit im Tod; sie reiten gemeinsam hinaus auf das winterlich bleiche, schneebedeckte Feld und von da auf die von trügerischem Eis bedeckte Fläche des Sees; sie kehren heim zur „Mutter Erde."

Das tausendjährige Reich. Der alte finstere Dorfschmied Drewfs in Marienwalde in Westpreußen steht an der Spitze einer Sekte. Er hält sich auf Grund der Offenbarung Johannis für einen Auserwählten des Herrn und wähnt in der Revolution des Jahres 1848, die den Staat erschüttert, eine Ankündigung des nahen tausendjährigen Reiches zu erblicken. In wildem Fanatismus vernachlässigt er sein Schmiedehandwerk, treibt seine Tochter einem leichtsinnigen Lebenswandel in die Arme und peinigt seine Frau, bis diese aus Verzweiflung sich das Leben nimmt. Es rührt ihn nicht; er wird vom Ortspfarrer vor der Gemeinde angeklagt, indirekt schuld an diesem Selbstmord zu sein. Der Schmied geht in seinem Hochmut und Wahn so weit, daß er ein Zeichen des Himmels zu seiner Rechtfertigung verlangt. Das Zeichen tritt ein, doch es ist vernichtend für ihn: bei einem Gewitter, das während des Begräbnisses heraufgezogen ist, verzehrt ein Blitzstrahl die Schmiede. Der geistige Hochmut des Schwärmers stürzt zusammen. „Ich hab' mich überhoben vor Gott und Menschen! Ich hab' geglaubt, der Herr hat was Besonderes mit mir im Sinn! Weil er mich geprüft hat vor allen anderen, deshalb hat er mich auch auserwählt vor allen anderen, hab' ich geglaubt!" Und nach diesem Zusammenbruch wird aus dem geistlichen ein weltlicher Empörer, der dem Arm der Obrigkeit verfällt.

Haus Rosenhagen. Die alten Rosenhagen, Großvater und Vater, haben auf dem Danziger Werder mit schlechten und rechten Mitteln einen großen Besitz zusammengebracht. Nur ein alter Bauer, Thomas Voß, bietet ihnen Trotz. Rosenhagen Vater stirbt; sein Sohn Karl Egon ist zuerst nachgiebig gegen Voß gesinnt, dann erwacht aber auch in ihm der Stolz und die Begierde des Besitzes. Es beginnt ein Ringen um den strittigen Besitz einer Wiese zwischen dem Gutsherrn und Bauern. Aufs äußerste gereizt, tötet der Bauer den Gutsherrn auf der Terrasse seines eigenen Gartens. Die neunzigjährige Großmutter überlebt den letzten Rosenhagen.

In all seiner Schönheit und Anschaulichkeit, in seiner Liebenswürdigkeit und Intimität, seiner Schlichtheit und Wärme tritt Halbes Talent in dem Drama Jugend hervor. Gewiß ist auch hier keine große Weltauffassung, keine tiefe Weisheit vorhanden; der Reiz liegt mehr im Sinnlichen als im Geistigen; aber so stark und zwingend wird das Thema vom Frühling angeschlagen, so überwältigend

wird die Frühlingswelt, das heimliche Sehnen der Jugend, das Unberechenbare der Stimmung, das jähe Aufflammen wie das jähe Verlöschen der Liebe inmitten der religiösen und nationalen Spannung des deutsch-polnischen Grenzlandes geschildert, daß die innere Wärme das Sinnliche des Stoffes hinwegzehrt und nur das rührend Menschliche hervortritt. Aus diesem Drama erkennen wir wie in keinem andern das Wesen der Jugend ums Jahr 1893; die Stimmung dieser Zeit hat der Dichter mit den künstlerischen Mitteln seiner Zeit festgehalten, und deshalb wird sein Werk auch den Wandel der Zeit überdauern.

Fest und sicher steht Halbe nur auf dem Boden der Heimat, „dem vielumstrittenen Flachland zu beiden Seiten der Weichsel, wo sich seit undenklichen Zeiten der deutsche Kolonist als Bauer und Bürger festgesetzt, dem rauhen Klima und älteren Grundherren zum Trotz behauptet hat, dem Land mit endlos wogenden Kornfeldern, schwermütigen Heiden, zauberhaft romantischen Städten (Danzig, Marienburg) und dem Ausblick auf das völkerverbindende Meer." Dramen wie Mutter Erde, Haus Rosenhagen, Das tausendjährige Reich, Der Strom und in historischer Färbung auch Das wahre Gesicht sind die Werke, die Halbe in innigster Beziehung zu seiner Heimaterde zeigen. In einzelnen Szenen, wie in dem Leichenschmaus in Mutter Erde und den Wirtshausszenen im Tausendjährigen Reich, kommen die Gestalten so rund und plastisch heraus und bewegen sich mit solcher Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit, daß Halbe damit das Meiste, was in der Zeit ähnliches geschaffen worden ist, übertrifft. Er schöpft aus Eigenem, wenn er das westpreußische Leben schildert: die Gebundenheit des Menschen an die Scholle, den Kampf um Grund und Boden, den Zwiespalt zwischen alter und junger Generation, den Gegensatz zwischen Gutsherrschaft und Landproletariat, und darüber hinaus den allgemein menschlichen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, die Wehrlosigkeit des Menschen gegenüber der Macht des Schicksals. Zarte, beinahe weiblich anmutende Schönheiten gesellen sich hinzu: eine wehmütige Stimmung, lyrische Untertöne, eine stille Klage um die Vergänglichkeit der Jugend. Nur verbinden sich mit diesen Vorzügen auch Schwächen. Halbe fühlt ganz richtig, daß das Stimmungsdrama, nicht das Handlungsdrama sein eigentliches Gebiet ist. Da seine Kunstmittel bisweilen versagen, die Stimmung auf rein poetische Art zu erzeugen, so greift er zu äußerlichen Mitteln, und dies drängt oft unmittelbar neben die echteste Welt- und Menschendarstellung ein unangenehmes theatralisches Element. Fast in allen Werken Halbes kann man beobachten, daß neben vollendeten, aus dem Leben selbst entsprossenen Worten und Bildern reine Theaterworte und Theaterhandlungen stehen. Zumal im Haus Rosenhagen und im Strom, doch auch in Mutter Erde, kommt eine novellistische Romantik in das Drama, die lediglich dazu dient, das Interesse auf dem Theater zu wecken. Störend ist auch eine regelmäßige Wiederkehr von Motiven, eine Neigung zu gewaltsamen Schlüssen.

Wo Halbe über die Gegenwart und über den Stoffkreis der Heimat in das Gebiet des historischen und des sinnbildlichen Dramas hinausstrebte, ist er bisher gescheitert. Das zeigte sich in dem Renaissancedrama Der Eroberer, das an Fuldas Dramen erinnert. Die Gestalten sind keine Menschen, sondern unwahrscheinliche Theaterfiguren. Erfolglos war auch das Streben Halbes in den Dramen Lebenswende und Walpurgistag. Hier wollte er, losgelöst von Heimateindrücken und Jugendeinflüssen, persönliche Erlebnisse tief schmerzlicher, rührend ergreifender

Art in Form von symbolischen Dramen gestalten. In beiden Dramen klingt Halbes Seelenstimmung nach der Niederlage mit dem Amerikafahrer an. Und doch, obschon das innere Erlebnis des Dichters vorhanden war und obschon er sich seitdem in kraftvollen Werken über den damaligen Fehlschlag erhoben hatte, war die Lustigkeit sentimental, die Handlung gezwungen und die Menschen waren konstruiert.

So bleibt Halbe auf mittlerer Höhe stehen. Wärmer, intimer, tendenzloser, verheißungsvoller ist sein Talent als das Hauptmanns. Doch das trennende Moment, das Halbe von den führenden Talenten seiner Zeit scheidet, ist ein Versagen der Energie, wo der letzte Aufschwung kommen soll, ein Zurücksinken, wo das persönliche Erlebnis in künstlerische Wirklichkeit erhoben werden soll.

Dehmel

Schwerblütig, grüblerisch, mit verhaltener Kraft, tritt der Lyriker Richard Dehmel hervor. In ihm vereinen sich in merkwürdigster Weise Sinnenmensch und Geistesmensch. Er ist immerdar beides zugleich und ist beides mit elementarer Kraft. Mit einer Rücksichtslosigkeit, die schon an Selbstvernichtung grenzt, reißt er seiner Seele die letzten Hüllen ab. Sein Mut zur Leidenschaft, sein Mut, er selbst zu sein, scheint grenzenlos; doch in sich selbst findet er das eherne Gesetz der Selbstzucht. Eine eigentümlich malerische und bildnerische Kraft gibt seiner Sprache das Gepräge. Sie reizt unwiderstehlich zum Mitarbeiten an; sie ist dunkelglühend, gefurcht, von Leidenschaft zerrissen, aus vulkanischer Tiefe aufsteigend, und doch fest, wie gehämmertes Erz. Dehmel hält sich nicht in den Niederungen des Naturalismus, bei Beschreibungen von Zuständen und Stimmungen auf. Sein Blick geht seherhaft auf ein Ganzes, von der Ichheit zur Menschheit, von der Menschheit zur Welt:

„Öffne still die Fensterscheibe,
Die der volle Mond erhellt;
Zwischen uns liegt Berg und Feld
Und die Nacht, in der ich schreibe.
Aber öffne nur die Scheibe,
Schau voll über Berg und Feld
Und hell siehst Du, was ich schreibe,
An den Himmel schreibe: W i r W e l t!"

Dehmel sagt mit Recht von sich: Ich bin mindestens in gleichem Grad Rationalist oder auch Realist wie Idealist, Sensualist wie Spiritualist; er stellt sich in die Mitte zwischen einen reinen Empiriker wie Liliencron und einen reinen Metaphysiker wie Mombert. „Nietzsche ist ein zweifelnder Zergliederer gewohnter Seelenregungen, ich bin ein gläubiger Zusammengliederer ungewohnter."

Richard Dehmel wurde 1863 in Wendisch-Hermsdorf beim Spreewald geboren. Er stammte aus einer Familie von slawisch-deutschem Blut. Er war von Geburt Märker, nicht Berliner. „Wir echten Kinder der Mark empfinden Berlin als eine Art fremden Ungetüms inmitten unserer Heimat." Sein Vater war Förster. „Um sein Elternhaus rauschte der Eichenwald. Da lag der Knabe mit zitternder Seele und horchte in den Sturm hinaus und in das Brausen des Frühlings ringsum; dort lag er und horchte in sich hinein, in seine kindischen Ängste, in sein aufwogendes Blut." Er besuchte zunächst die Stadtschule in Kremmen, dann das Sofiengymnasium in Berlin. Er war ein schwer zu bändigender Schüler. Er geriet in

Prima mit dem orthodoxen Rektor in Konflikt, ging deshalb von der Schule ab, wandte sich nach Danzig und machte dort 1882 das Abiturientenexamen. Er studierte dann bis 1886 Philosophie und Naturwissenschaften, redigierte zwischendurch des Brotverdienstes wegen eine Provinzialzeitung im Saargebiet, dann die Sportzeitung St. Hubertus in Berlin und studierte zwei Semester soziale Wissenschaften. 1887 promovierte er in Leipzig mit einer Schrift über Versicherungswesen. Er war hierauf bis 1895 Sekretär des Verbandes deutscher Feuerversicherungsgesellschaften. In diesem Amt mit dem peinlich strengen Bureaudienst, der ihn manchmal fast der Verzweiflung nahe brachte, lernte er, wie er selbst bekennt, Selbstbeherrschung. Er veröffentlichte während der Tätigkeit als Versicherungsbeamter seine drei ersten Gedichtbücher: Erlösungen, Aber die Liebe, Lebensblätter. „Es ist mir also wie den Singvögeln ergangen, die meist erst im Käfig ihre volle Stimme entwickeln: vor meinem zweiundzwanzigsten Lebensjahr habe ich nichts gedichtet, das der Rede wert wäre, und erst vom vierundzwanzigsten ab lernte ich mich als Künstler züchten. Dann freilich wurde der Freiheitstrieb, der alle Kunst, auch die im Vogelgesang, letztinnerst treibt, allmählich auch nach außen hin wieder stärker; und als ich mir gestehen durfte, daß meine künstlerische Wirkungskraft mich wirklich dazu berechtigte, gab ich mein bürgerliches Amt nach siebeneinhalbjähriger Tätigkeit auf, zweiunddreißig Jahre alt." Dehmel nahm seinen Wohnsitz in Pankow bei Berlin. Es entstanden die Bücher: Weib und Welt, Der Mitmensch, Luzifer und Erlösungen zweite Ausgabe. Mit seiner ersten Frau Paula Dehmel gab er das Kinderbuch Fitzebutze heraus. Im Jahr 1899 trennte er sich von seiner Frau. Er fühlte, daß ihn eine stärkere Liebe ergriffen hatte und daß diese Scheidung eine innere Notwendigkeit sei. Er lebte mit seiner zweiten Frau Isi Dehmel zweieinhalb Jahre auf Reisen in Italien, Griechenland, Schweiz, Holland und England und ließ sich dann in Blankenese bei Hamburg nieder. Jetzt entstanden oder wurden beendet: Zwei Menschen, eine Anzahl Kinderdichtungen, die Umarbeitung und Gesamtausgabe seiner Werke.

Gedichtbücher: Erlösungen (Gedichte und Sprüche), erste Ausgabe 1891, zweite Ausgabe 1898. Aber die Liebe (Gedichte und Geschichten), darin die Prosanovelle Die drei Schwestern sowie Übersetzungen und Die Verwandlungen der Venus 1893. Lebensblätter 1895. Weib und Welt (Gedichte und Märchen), erste Ausgabe 1896, zweite 1901. Ausgewählte Gedichte 1901. Gesamtausgabe 1906 ff. 1. Band Erlösungen, dritte Ausgabe. 2. Aber die Liebe, dritte Ausgabe. 3. Weib und Welt, dritte Ausgabe. 4. Die Verwandlungen der Venus. 5. Zwei Menschen. 6. Der Kindergarten. 7. Lebensblätter, Novellen in Prosa. 8. Betrachtungen. 9. Der Mitmensch. 10. Luzifer.

Lyrischer Roman: Zwei Menschen 1903.

Dramen: Der Mitmensch, Tragikomödie 1895. Luzifer, pantomimisches Drama 1899.

Kinderbücher: Fitzebutze 1900, als Bühnenspiel 1908.

Einzelne soziale Gedichte: Erntelied (Es steht ein goldnes Garbenfeld, das geht bis an den Rand der Welt. Mahle, Mühle, mahle), Der Arbeitsmann (Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind), Die Magd (Maiblumen blühen überall), Ein Märtyrer, Vierter Klasse, Zu eng, Tragische Erscheinung. Religiöse Gedichte: Sehet, welch ein Wort (Ich trat in ein Haus, da gingen viel Sünder ein und aus), Jesus der Künstler (Doch ich, so stand ich, dumpf, doch fühlend), Gethsemane (Lautlos steht der starre Hain der Palmen), Auf einem Dorfwege. Liebesgedichte: Aus banger Brust (Die Rosen leuchten immer noch), Gottes Wille, Nachtgebet der Braut, Der Brand, Drei Ringe (Ihr Ringe, drei Ringe, um Einen Finger). Naturbilder: Die stille Stadt (Liegt eine Stadt im Tale), Stiller Gang (Der Abend graut; Herbstfeuer brennen), Geheimnis (In die dunkle Bergschlucht kehrt der Mond zurück), Nacht für Nacht (Still, es ist ein Tag verflossen), Leises Lied (In einem stillen Garten, an eines Baumes Schaft), Durch die Nacht (Und immer noch das dunkle Du), Manche Nacht (Wenn die Felder sich verdunkeln). Persönliche Gedichte: Mein Trinklied. Eines Tages. Lied an meinen Sohn.

In den Erlösungen 1891 ist Dehmel noch von Vorbildern abhängig, namentlich von Schiller und Heine. In beider Formen dichtet er verhältnismäßig glatt. Von Neueren kommen Nietzsche und Conradi in Betracht. Dehmel ist in diesem Buch noch Reflexionspoet, der in rednerischen Mitteln schwelgt, in der Art der Schillerschen Gedankenlyrik Allegorien schafft und an sie die volle Kraft einer frühreifen Geistigkeit wendet. Nur in einzelnen Gedichten wie Zu eng, Vierter Klasse,

bricht Liliencronscher Einfluß durch, der dann von entscheidender Bedeutung wird. Im Ganzen hat das erste Gedichtbuch noch eine gewisse Geschraubtheit, einen Conradischen Zug. Es leidet einerseits unter einem altklugen Sentenzenton, andrerseits unter heftigen und doch noch scheu verhohlenen individuellen Kämpfen.

Das eigentliche Sturm- und Drangwerk Dehmels, wo er zuerst wagt, er selbst zu sein, ist das Ehemanns- und Menschenbuch: Aber die Liebe 1893. Es ist ein Ausbruch lodernder Sinnlichkeit. „Wie eine Insel hob sie sich, die lange unter dem glatten Meere geruht, hob sich und wuchs auf mit einer wilden, üppigen Vegetation. Kräfte, die bis dahin im Halbschlummer gelegen und sich mit gedanklicher Nahrung zufrieden gegeben hatten, schossen hoch, rangen miteinander und verschlangen sich zu wüstem Geflecht. Hitze trieb von unten und füllte die Stimmung mit schwerer Schwüle." Es liegt etwas Krampfartiges in dem Buch.

„Dehmel", sagt Servaes, „konnte in seiner Jugend in ein langes tiefes Brüten und Dämmern versinken. Wie im Dunkel saß er, in Angst und Erwartung. Und plötzlich zuckte das Licht auf. Gleich einer feurigen Kugel begann es ihn rasch zu umkreisen. Und er selbst mußte danach haschen und drehte sich um sich selbst. Es war ein unnennbares Glück, eine Erlösung in Tränen und Wonnen. Es warf ihn um. Diese Zufälle waren Pubertätserscheinungen, die sich über Jahre hin erstreckten, dann später verschwanden. Doch hat bewußte Willenstätigkeit an der Beseitigung der Erscheinungen entscheidend mitgearbeitet. Faule Nachgiebigkeit hätte hier leicht verhängnisvoll werden können. Dehmel wußte, daß er Herr bleiben mußte, und er wurde Herr . . . Denn was Krankheit war, wenn es überschwoll, das wurde Kraft des Geistes, wenn es sich bändigen ließ. Die höchste Gefahr war hier auch die höchste Verheißung. Auf solch dunklem Naturuntergrund baut sich die Persönlichkeit dieses Dichters auf. Unter solchen Gefahren hat er ein Künstler werden müssen. Rätselvolle Mächte in seinem Blut galt es zu besiegen, vulkanisch brodelnde Massen zu beschwichtigen. Aber doch auch: die geheimnisvolle Erleuchtung, die in ihm lag, die seltsamen Beziehungen zu Nacht und Licht nicht zu zerstören."

Vor das Buch Aber die Liebe setzte er, um den Namen zu erklären, die Hieroglyphe: „In allen Tiefen — Mußt du dich prüfen — Zu deinen Zielen — Dich klar zu fühlen — Aber die Liebe — Ist das Trübe." Um diesen Gedanken dreht sich die Dichtung. Es zeigt sich der Einfluß von Strindberg und Przybyszewski. Mit einer Wucht, die etwas Raubtierartiges hat, stürzt sich der Dichter auf das geschlechtliche Problem. Die Liebe ist ihm zunächst das Trübe. In dem Werk erkennen wir, wie sie ihm das Klare wird. Es ist natürlich, daß dieses Buch, das in so hohem Grad den Charakter eines Krisenwerkes zeigt, die glatte Form der Überlieferung nicht haben kann. „Wie am Fuß eines Vulkans eine Schutt- und Steinhalde liegt und zerborstene Lavamassen die Oliven- und Rebengärten verschütten, so liegt auch in diesem Werk Wortgeröll, mit matten Bruchflächen fahl schimmernd und versperrt den Pfad zu Dehmels Schöpferseele." Dennoch erkennt man ein leidenschaftliches Aufstreben vom niedern Tiermenschlichen zum hohen Menschgöttlichen.

In dem nächsten Werk, den Lebensblättern 1895, vollzieht sich eine Wendung zur Einfachheit. Das Drama Der Mitmensch beschäftigt sich mit der Frage nach der Freiheit, die der künstlerisch schaffende Mensch haben muß. Aber erst die Sammlung Weib und Welt ist das charakteristische Werk der reiferen Zeit. Von der geklärten lyrischen Form dringt Dehmel zu episch-lyrischen Werken vor. Der Roman in Romanzen Zwei Menschen, an den Dehmel sechs Jahre höchster Kunst-

arbeit gewendet, zeigt die Bändigung des ursprünglich alle Form zersprengenden Triebes, zeigt diese Bändigung sowohl in seinem Ideengehalt wie in seiner Form, die von nahezu flammernder Gewalt ist. Es sind dreimal sechsunddreißig romanzenartige Gedichte, alle genau gleich lang, je sechsunddreißig Zeilen, alle mit einer knappen landschaftlichen Schilderung beginnend und aus einem Zwiegespräch zwischen Mann und Weib bestehend, jedes den gleichen Schluß aufweisend (Zwei Menschen blicken einsam in den Mond, Zwei Menschen lächeln über Zeit und Raum usw.). Jedes Gedicht bietet, ohne einmal zu ermüden oder sich zu wiederholen, ein packendes Bild oder einen philosophischen Gedanken oder beides. Es ist ein Werk der gebändigten Kraft. Die äußere, nicht sehr wahrscheinliche Handlung tritt der inneren Handlung gegenüber stark zurück.

Zwischen einer Fürstin und dem Archivar ihres Gatten entspinnen sich Beziehungen. Die Fürstin ermordet das blindgeborene Kind des Fürsten, damit nichts zwischen ihr und dem Geliebten stehe. Dann begeben sich Lea und Lukas auf die Flucht; sie durchziehen des Dichters märkische Heimat, wandern an das Meer, in die Alpen und lassen sich endlich am Rhein nieder. Nach vollzogener Scheidung holt sich die Fürstin beim Fürsten die Hälfte der Mitgift, sie kauft für sich und Lukas ein Schloßgut und beide schaffen zum Besten der Menschheit Nützliches, da wird der Geliebte, der ein Russe und Mitglied eines politischen Geheimbundes ist, ausgewiesen. Lukas und Lea trennen sich in beiderseitigem Einverständnis für immer.

Und endlich kommt die Vollendung einer leidenschaftlich betriebenen künstlerischen und sittlichen Läuterung: Dehmel geht im Jahr 1903, in seinem vierzigsten Lebensjahr daran, alles, was er bisher geschaffen hat — Lyrisches, Dramatisches, Episches — noch einmal in den Schmelztiegel zu werfen und umzuschaffen. Er tat dies nicht das erste Mal. Schon früher hatte er die Erlösungen, Aber die Liebe, Weib und Welt in neuen Bearbeitungen erscheinen lassen. Nun gestaltete er die dichterische Arbeit von anderthalb Jahrzehnten um. Die Gedichtsammlung Aber die Liebe schlug dadurch fast in das Gegenteil ihrer ersten Anlage um; Erlösungen und Welt und Weib gediehen nach des Dichters Worten nun erst zu dem Inhalt hin, der durch den Titel verheißen war. Die Verwandlungen der Venus jedoch, die den Schluß des Buches Aber die Liebe gebildet hatten, wurden aus dem alten Zusammenhang gelöst, von zwanzig auf einunddreißig Verwandlungen gebracht, durch Gedichte, die aus anderen Büchern herübergenommen wurden, vermehrt und zu einem besonderen Buch gestaltet. Diese fast beispiellos dastehende Umarbeitung sollte nach Dehmels Ansicht eine geschlossen aufsteigende Ordnung seiner Dichtungen schaffen und alles, was instinktiv geahnt, dunkel und gesucht war, zum Klaren, Künstlerischen und Formvollendeten erheben. Dehmel sagt davon selbst: „Die Arbeit (der Feilung, Umstellung, Auffüllung) war eine solche Sturzackerei, daß ich meinen entrüsteten Freunden . . . mit allen Eiden schwöre: nie wieder."

•

Dehmel ist, soweit seine Entwicklung in Frage kommt, ein „Krampfmensch." Seine Dichtung erklärt sich zuinnerst aus seinem Geschlechtsbewußtsein: „sie wird vom Feuer dieses Bewußtseins gewärmt oder durchglüht und nicht ganz selten umraucht, auch wohl verräuchert, also daß sie bald sehr prachtvoll leuchtet, bald nur dunkel und nur unter Verdruß wahrzunehmen ist." In Dehmel glüht eine Sinnlichkeit, die zerstörend wirken müßte, hielte ihr nicht eine Geistigkeit von gleicher Stärke das Gegengewicht. Sie ringt sich mit Verzückung aus den Tiefen des Trieb-

lebens zu den Höhen der Erkenntnis und der Sittlichkeit. Sie verweilt nicht bei den Alltagsfreuden; Venus Primitiva, Venus Mater. Venus Adultera, Venus Maculata: mögen die Hamlete von der Mittelsorte befriedigen. Zu höheren Sphären hebt sich der Dichter: zu Venus Socia, Venus Religio, Venus Urania, Venus Madonna, Venus Sapiens, Venus Universa (Verwandlungen der Venus). Wohl darf Dehmel von sich sagen: Ich ging auf Liebe aus auf allen Wegen, aber der Weg durch das Triebleben dient ihm nur dazu, sich zu läutern. Seine Dichtung, so läßt sich ihr Wesen formelhaft ausdrücken, „hat den Trieb, Geist zu werden." Dehmel ist eine Don Juan- und Faustnatur; er leidet unter der Unersättlichkeit zweier Triebe, von denen schon einer für das Verhängnis des Menschen ausreichend ist. Dabei ist überall das Streben nach Ausdruck der Persönlichkeit zu bemerken; alles Menschliche rafft der Dichter in sich ein; er ist ein rastloser Behorcher seiner selbst und ein scharfäugiger Beobachter der Welt; er ist auch ein sozialdenkender Mensch, wenngleich keineswegs, wie man vielfach meint, ein sozialistischer Dichter. Die Leidenschaft, das Leben zu beobachten, vereint sich bei ihm mit der Leidenschaft, es zu offenbaren: Dehmel kennt in seinen Dichtungen keine Rücksicht, kein Verhüllen; ihn treibt nur das leidenschaftliche Begehren nach Wahrheit und Schönheit; ihn lockt nicht der Eigenruhm, sondern die Sehnsucht, in seinem W e r k geliebt zu werden und durch seine Kraft auf tausende veredelnd wirken zu können.

In jeder Faser seines dichterischen Wesens ist Dehmel wahr, doch nicht in jeder Hinsicht weiß er Künstler zu sein. Auch hier schwebt ihm ein hohes Ziel vor Augen; aber oft geschieht es, daß die Reflexion in ihm übermächtig wird: „Müßt euch versenken — Tief in den innern Streit — Fühlend zerdenken — Was in euch schreit — Wie's immer wühlt — Wenn ihr's zerfühlt — Seid ihr befreit." Doch nicht immer glückt dies. Das Wilde, Grelle, Hin- und Herzuckende, das Krampfartige des Wesens ist nicht immer in Schönheit und Klarheit aufgelöst; wie bei Hebbel bleibt oft auch bei Dehmel der Gedanke vorherrschend, der Inhalt ist wohl, wie er sagt, „zerfühlt", „zerdacht", aber er ist nicht „erfühlt", und geschraubte Worte, harte Prosa, dunkle Bilder stellen sich ein, oder wie Schaukal sagt: „Allerlei Schemen nehmen die sehr blassen Worte (nichts matter, als wenn Sinne auf Worten wachsen, sagt der unerschöpfliche Jean Paul) in den orakelnden Mund, sie rinnen durch diese Allegorien wie durch Luft und hinterlassen wie die neuere literarische Malerei von Klimt keinen anderen als einen traumlos vagen Eindruck des Philosophierens."

Es sind dies Fehler, die Dehmel nicht bloß mit Klimt, sondern mehr noch mit dem Maler und Radierer Klinger teilt, an den er in mehr als einer Hinsicht erinnert. Von Dichtern haben Annette von Droste, Lenau und Hebbel Verwandtschaft mit ihm. Liliencron, der Lebensfreudige, Sinnliche, Bewegliche, bildet von den Dichtern der Generation das volle Gegenstück zu ihm, dem geistig unendlich Bedeutenderen, Schwerfälligen, langsam und oft qualvoll Arbeitenden:

„Ich bin wie jene großen
Tagraubvögel, die zum Fliegen
Sich nur schwer vom Boden heben,
Aber wenn sie aufgestiegen
Frei und leicht und sicher schweben."

Dehmels Verhältnis zu Welt und Sittlichkeit ist ein rücksichtsloses Entfalten individualistischer Art. In des Dichters eigenen Worten soll uns seine Weltanschauung entgegentreten:

„Und der Mensch will selig werden auf Erden — Weißt du noch, wie man das machen muß?" „Mensch, du sollst dich selbst erziehen — Und das wird dir mancher deuten — Mensch, du mußt dir selbst entfliehen — Hüte dich vor diesen Leuten! — Mancher hat sich selbst erzogen — Hat er auch ein Selbst gezüchtet? — Noch hat keiner Gott erflogen — Der vor Gottes Teufeln flüchtet." „Ich will ergründen alle Lust — So tief ich dürsten kann — Ich will sie aus der ganzen Welt — Schöpfen, und stürb' ich dran." „Denn nicht über sich — Denn nicht außer sich — Nur noch in sich — Sucht die Allmacht der Mensch — Der dem Schicksal gewachsen ist." „Zu Sternen heb' ich meinen sichern Blick — Da, o Glück, — Ahnst du sie, die Pflicht der Welt? — Ja: von Sphären hin zu Sphären — Muß sie Saat aus Saaten gebären — Bringt sie uns das Licht der Welt — Rieselnd wie aus dunklem Siebe — Sät es Liebe, Liebe, Liebe — von Nacht zu Nacht, von Pol zu Pol."

Kein Vorwurf gegen Dehmel ist häufiger als der, er sei unsittlich. Der Dichter selbst hat ihn zurückgewiesen:

„Unter meinen mindestens 500 Gedichten befinden sich einige, die sich in unerheuchelter Art mit den brutalen Instinkten des menschlichen Geschlechtslebens befassen; es sind im ganzen höchstens zehn, aber gewisse Leute scheinen nur immer gerade diese bei mir zu lesen. Um derlei Leuten das Suchen zu erleichtern, und damit sie ihre sittlichen Nasen nicht in meine übrigen Bücher stecken, habe ich alle diese Gedichte in die Verwandlungen der Venus mit eingeflochten. Vielleicht wird den Herrschaften da begreiflich, daß selbst den unheiligsten Sinnlichkeiten der künstlerisch betrachteten Menschheit ein heiliger Schöpfergeist innewohnt, der sich um jeden Preis, sogar um den der Verirrung, über die Tierheit hinausringen will."

Und ein noch häufigerer Vorwurf ist der des Pathologischen. Zu Nutz und Frommen nicht bloß der Dehmelschen, sondern aller modernen Kunst, deren eigenartige Schönheit und Größe ich hier nicht bloß kennen lernen, sondern vor allem verstehen und nachfühlen lassen möchte, sei auf dies Schlagwort einmal eingegangen. Pathologisch heißt das, was biologisch lebensunfähig ist. Julius Bab sagt hierzu:

„Pervers, dekadent, kalt abstrakt, dunkel verworren, bohrend, sexuell überreizt — all das hört man heute von Dehmel wie vor sechzig Jahren von Hebbel; sonderlich den Vorwurf der Dekadenz, der alles andre in sich schließt . . . Der große Irrtum, der hier zu Grunde liegt, ist der, daß man Gesundheit für die Eigenschaft nie krank zu werden hält, während es doch nur die Eigenschaft, aus aller Krankheit gesund und neugestärkt hervorzugehen, ist. Nicht in einem fröhlichen Überfliegen der großen Krankheiten und Leiden der Zeit zeigt sich der Gesunde, der Heros, sondern eben darin, daß er sie bis zu ihrem qualvollen Grunde durchmißt, um sieghaft und unantastbar aus dem giftigen Drachenblut aufzutauchen. Daß Dehmel aber ein solch „hörnerner Siegfried", ein immer wieder und immer reiner und vollständiger Genesender ist, das wird man vom Dichter der Zwei Menschen noch ebenso einsehen und fühlen lernen, wie man es jetzt allgemach vom Dichter der Judith und des Gyges begreift."

Wedekind

Rätselvoller und dunkler, mit gesucht bizarrer Haltung tritt uns Wedekind entgegen. Er scheint alles Einfache, Normale zu fliehen; so tief manche seiner Vorgänger in die Abgründe des Lebens hinabgestiegen waren, er findet noch ein tieferes Rinnsal; er bläst lachend das letzte Fünkchen von Moral und Sentimentalität

aus; er scheint ein Vergnügen darin zu finden, hie und da teuflische Fratzen aus nächtlichem Hintergrund auftauchen zu lassen und das Publikum, das ihm staunend und völlig ratlos folgt, zu ohrfeigen. Sehen wir, wie dieses psychologische Rätsel auf natürliche und schlichte Weise zu lösen ist.

Frank Wedekind hat ein höchst merkwürdiges Leben geführt. Er wurde 1864 in Hannover geboren. Die Familie stammte aus Westfalen. Der Vater hatte ein bewegtes Leben hinter sich. Er war als Arzt im Orient gewesen, hatte an der Revolution des Jahres 1848 teilgenommen, war nach Amerika gegangen und hatte sich an der Gründung von San Francisco beteiligt. In dieser Stadt hatte er seine Frau, eine Württembergerin, die auf abenteuerlicher Fahrt als Künstlerin dahin gekommen war, kennen gelernt und geheiratet. Dann war er, durch Landspekulationen reich geworden, 1864 nach Deutschland zurückgekehrt und hatte sich in Hannover niedergelassen. Hier wurde Frank geboren. Dem Vater, der zu den Anhängern der Welfen gehörte, wollte es nach den Ereignissen von 1866 nicht länger in Preußen gefallen; er kaufte im Jahr 1872 das Schloß Lenzburg im Kanton Aargau, ein weitläufiges, auf einem Bergrücken gelegenes altes Schloß. Hier verlebte Frank im Kreis der Geschwister eine herrliche völlig ungebundene Jugend. Er kam erst auf die Bürgerschule nach Lenzburg, dann auf das Gymnasium in Aargau. Die Ferien verlebte er in Lenzburg. Auf der Schule tat er so gut wie nichts. Früh wurde sein poetischer Trieb geweckt. Das Sehnen seines Herzens war, Schriftsteller zu werden. Auf Wunsch des Vaters mußte er Jura studieren. 1884 ging er auf die Universität München, doch kam er fast nur mit Künstler- und Theaterkreisen in Berührung. 1887 sollte er in Zürich weiterstudieren. Mit einigen gleichaltrigen Freunden gründete er damals in Zürich den Ulrich Hutten-Bund, der für moderne Dichtung kämpfte und dem Karl Henckell, John Henry Mackay, Otto Erich Hartleben und Karl und Gerhart Hauptmann angehörten. Auch zu Strindberg trat er in Beziehung.

1888 kehrte Wedekind nach München zurück. Der Vater war gestorben, und Frank war in den Besitz eines beträchtlichen Erbteils gekommen. Es gärte damals heftig in ihm. Er ging nach Paris, wo Strindberg die Inferno-Zeit durchlebte, dann nach London. In wüstem Leben brachte Frank sein Vermögen durch und vergeudete förmlich die Kräfte seines Geistes und seines Körpers. „Er scheint alle Kulturzentren des alten Europa zu kennen", sagt Maximilian Harden von ihm, „in allen Perversitäten den Kursus durchschmarutzt zu haben, in der höchsten Hochstaplerwelt heimisch zu sein. Hochstaplertypen trifft er mit fast unfehlbarer Sicherheit." In der Tat lebte Wedekind in Paris und London in den Kreisen der Bohème. Nur im Flug ließ er sich bisweilen in der Heimat in Lenzburg sehen. Im Jahr 1891 kam Wedekind wiederum zu Mitteln; Schloß Lenzburg war verkauft worden, und er empfing seinen Anteil an dem Erlös. Der Verleger Albert Langen in München, der Gründer des Simplizissimus, war der erste, der das künstlerische Talent erkannte; Wedekind wurde Mitarbeiter am Simplizissimus, doch quälte er sich die Beiträge nur mühsam ab. Bedeutungsvoller war die Verbindung mit Karl Heine, dem Leiter der Leipziger literarischen Gesellschaft und später des Ibsentheaters. In Leipzig führte Heine von Wedekinds Stücken den Erdgeist, den Kammersänger und den Liebestrank auf, wobei der Dichter selbst als Schauspieler mitwirkte und die ersten größern Erfolge hatte. Dadurch bekam Wedekind Zutrauen zu sich selbst, denn es drückte ihn schwerer, als er gestehen mochte, daß man ihn nicht ernst nahm; seine zur Schau getragene Überlegenheit war oft bloßer Schein. Wegen einer Majestätsbeleidigung mußte Wedekind aus Leipzig flüchten; er ging eine Zeitlang nach Paris, stellte sich aber dann dem Staatsanwalt und verbüßte eine Haft auf der Festung Königstein. Durch seine Verurteilung wurde er bekannter als vorher durch all seine Werke. 1904 ging Wedekind als Schauspieler an das Deutsche Theater von Max Reinhardt nach Berlin, wo er in Hidalla, Frühlings Erwachen, Erdgeist, Tartuffe auftrat; auch in Künstlervarietés und in Meßthalers Intimem Theater war er als Brettelsänger aufgetreten, nirgends mit dauerndem Glück. 1906 verheiratete er sich mit der Schauspielerin Tilly Niemann. 1908 verließ Wedekind Berlin und ging nach München.

Die Familie Wedekind ist reich an künstlerischen Talenten; Franks Schwester Erika ist eine glänzende Koloratursängerin; sein Bruder Donald, der seinen älteren Bruder geradezu nachahmte, aber weder dessen Talent noch dessen körperliche Widerstandskraft besaß, war ein literarischer Sonderling, der nach einem amerikanischen Wanderleben im römischen Jesuiten-

kolleg zum Katholizismus übertrat, einen seltsamen Roman Ultra Montes schrieb, bald Redakteur, bald Kabarettsänger war und sich im Jahr 1908 in Wien erschoß.

Dramen von Frank Wedekind: Die junge Welt 1890. Frühlings Erwachen 1891. Der Erdgeist 1895. Der Kammersänger 1899. Der Liebestrank 1899. Der Marquis von Keith 1901. So ist das Leben 1902. Die Büchse der Pandora 1902 (die Fortsetzung des Erdgeistes), Lulu 1904 (eine durch Kürzung aus Erdgeist und Pandora zusammengezogene Bearbeitung). Hidalla 1904. Totentanz 1906. Musik 1908.

Erzählungen und lyrische Gedichte: Die Fürstin Russalka (Pantomimen, Gedichte, Novellen) 1897. Die vier Jahreszeiten (Gedichte) 1905.

In den Gedichten, so wenig bedeutungsvoll sie im übrigen sind, treten uns noch die ursprünglichen Züge von Wedekinds Wesen entgegen, auch wenn der Dichter ihre Spuren sorgfältig zu tilgen versucht hat: ein kindlich reines Empfinden, ein fast überzartes Gewissen, eine Neigung zum Gefühlserguß, der Idealismus einer ernsten, an das Gute glaubenden Natur. Noch liegt um Wedekinds spätere Dichtung hie und da der Duft aus Wedekinds Kinderparadies, und aus dem Ingrimm seines Hohnes fühlt man die Heftigkeit seiner früheren Liebe. Mit unbarmherziger Hand muß das Leben den Glauben an das Gute in diesem Dichter getötet haben. Wie Nietzsche, wie Conradi, der schmerzvoll-brünstige Sänger der Sünde, war auch Frank Wedekind in seinen Anfängen ein Idealist, ein sehnsüchtiger Hungerleider nach dem Unendlichen. In der gefährlichen Werdezeit, da der Knabe zum Jüngling reift, muß der Umschwung des Idealisten zum Zyniker eingetreten sein. Es ist, als ob ein Frühling erstarrt und mit einem Mal ein rauher Winter hereingebrochen sei. Wedekinds Dichtung, wie sie uns heute entgegentritt, hat winterlich starre, zackige Züge. Ihr mangelt die Freude des Daseins, die Absichtslosigkeit, die freie, aus sich selbst quellende Güte und Glückseligkeit.

Aber noch sieht man nicht bloß an Wedekinds Gedichten, sondern auch an seinen ersten Dramen, Der jungen Welt und Frühlings Erwachen, die Spuren seiner ursprünglichen Anlage. Kunstlose, köstlich frische, aus reiner Freude am Nachbilden gezeichnete Kindheits- und Schulbilder sind sie, erfüllt von glühender Liebe zur Wahrheit. Es zittern in ihnen die Erlebnisse einer frühreifen Knabenseele. Und in diese lichte, helle, naive Frühlingswelt drängen sich in den genannten Dramen die plumpsten, boshaftesten, grausigsten, albernsten, satirischen Zerrbilder hinein. Doch bei aller gewollten Fratzenhaftigkeit wird dem Dichter nicht wohl. Es ist eine stocksteife ernsthafte Karikatur. Der Dichter leidet unter der eigenen Zerstörungssucht, und aus seinen Versen klingt es immer wieder wie eine Klage um zersprungene Ideale. Er strebt nach Künstlerschaft und Form, er ringt nach Reinheit, und während er das Schmutzigste, was bisher auf der Bühne gewagt worden ist, zeigt, schämt er sich, der Kindheit gedenkend, im Stillen des „Kots einer siechen Kultur", der an seinen Sohlen haftet.

Wedekind ist, wenn man sein Wesen in eine Formel bringen will, der bewußte Neinsager der letzten Generation des 19. Jahrhunderts. Zur Moral, zum Kultus des Weibes und noch zu manchem anderen sagt er nein. Künstlerische oder sittliche Schranken, vor denen er zurückbebte, gibt es für ihn nicht. Mit Wedekind ist die Zimperlichkeit von früher endgültig in der Literatur überwunden; der Dichter scheut vor keiner Wirklichkeitsenthüllung mehr zurück. Er stellt sich mit spielender Leichtigkeit außerhalb der Moral und außerhalb der Sitte. Er ist

Nihilist und greift alles Bestehende an. Es gibt für ihn anscheinend kein Ideal; er spottet und höhnt über alles um sich her. „Glücklich, wer vergnügt und heiter — Über frische Gräber hopst — Tanzend auf der Galgenleiter — Hat noch keiner sich gemopst." Er rüttelt in Hidalla an den Pfeilern der moralischen Weltordnung, ja er kehrt die Moral um, Sünde ist ihm nur eine pathetische Bezeichnung für schlechte Geschäfte; er verlangt, daß alle Menschen unmoralisch sein sollen. Er wäre der Freieste und Größte, wenn Neinsagen einfach Befreiung bedeutete. Der Radikalismus, das sieht man an diesem Dichter, ist im Grunde doch auch ein Vorurteil, und nicht das kleinste. Und dabei wird Wedekind, ganz wie Nietzsche, im Innern die geheime Sehnsucht nach der Moral nicht los. Damit solche Paradoxe wie die Wedekindschen Lebensmacht haben könnten, fehlt ihnen die innere Beglaubigung; auch der Haß kann eine Form der Liebe sein.

Wedekind trat 1890 auf, als der Naturalismus in Blüte stand. Als Mensch und Dichter trat er in Gegensatz zu Gerhart Hauptmann. Er war geradezu der Verneiner von Hauptmanns Naturalismus. In der ersten, dem Buchhandel nicht zugänglichen Ausgabe der Jungen Welt karikierte er Hauptmann als den Dichter Meyer. In dem Motto nannte er den Naturalismus eine Gouvernante. In dem Prolog zum Erdgeist heißt es später:

„Was seht ihr in den Lust- und Trauerspielen? . .
H a u s t i e r e, die so wohl gesittet fühlen,
An schlechter Pflanzenkost ihr Mütchen kühlen
Und schwelgen in behaglichem Geplärr,
Wie jene andern — unten im Parterre:
Der eine Held kann keinen Schnaps vertragen (Kollege Crampton),
Der andre zweifelt, ob er richtig liebt (Alfred Loth),
Den dritten hört ihr an der Welt verzagen,
Fünf Akte lang hört ihr ihn sich beklagen (Der arme Heinrich),
Und niemand, der den Gnadenstoß ihm gibt.
Das w a h r e Tier, das w i l d e, s c h ö n e Tier,
Das — meine Damen! — seh'n Sie nur bei mir."

Wedekinds so himmelweit von dem 1890 in Mode befindlichen Naturalismus abweichende Stücke verlachte man anfangs. In der Tat, nichts könnte verschiedener sein als Hauptmanns und Wedekinds Art. Wedekind behandelte keinen Einzelfall; seine Dramen schildern keine Kleinwelten; sie schleichen nicht langsam dahin, sondern rasen in Eilzugsgeschwindigkeit; sie lassen keine Stimmung leise erklingen, sie motivieren fast nie, sie lassen die Personen nicht so reden wie sie im Alltag reden, sondern in einem und demselben Wedekindschen Stil, einem grellen, kalten, von Geistesblitzen erhellten Plakatstil. In einem Drama wie dem Erdgeist oder dem Totentanz wird so ziemlich alles verleugnet, was die Kunstbewegung von 1885 bis 1895 an neuen künstlerischen Errungenschaften gebracht hatte, an guten und schlimmen, hohen und niedrigen: verfeinerte Technik, indirekte Charakteristik, Lebenswirklichkeit, Reichtum an Kleinzügen. Die Verachtung der modernen Kunstmittel, die aus all dem spricht, ist jedoch nicht ganz so freiwillig wie sie scheint. Man sollte sich hüten, in den Fehlern der Stücke von Wedekind künstlerische Absichten oder gar Vorzüge zu erblicken. Wedekinds Stücke sind keck und originell, sie wirken oft durch ihre Frechheit, mit der sie allem Herkommen ins Gesicht schlagen, aber in erster Linie ist doch das Stoffliche, zumal die Umwertung der sexuellen Moralbegriffe das „Interessante" an ihnen. Das führt uns auf die Hauptwerke selbst.

Frühlings Erwachen. Eine lose Reihe von etwa zwanzig blitzschnell wechselnden, sprunghaften, knapp und fein gezeichneten Monologen und Skizzen aus dem Leben der heranwachsenden Jugend. Die sonst scheu gemiedene Frage im Leben Halbgereifter, das Rätsel der Knaben- und Mädchenseele im Alter des ahnenden Verstehens der Liebe. Hauptpersonen: Melchior Gabor, Moritz Stiefel, Wendla, Hänschen Rilow, die Lehrer. Furchtbare grelle, doch von sittlichem Ernst erfüllte Anklage gegen die konventionelle Verschleierung des geschlechtlichen Lebens. Vom dritten Akt plötzliches Abweichen des Stils, Niedertölpeln der feinen hellen zarten Jugendbilder, Karikatur, Groteske, Kolportageerfindung und Bankerott der dichterischen Lebensschilderung.

Der Erdgeist. Ein Prolog von einem Tierbändiger in Stiefeln, mit Peitsche und Pistole gesprochen (den Wedekind selbst darzustellen pflegte), erklärt, wie schon erwähnt, die Absicht des Dichters: das Stück will dem Schrecklichen nicht ausweichen, sondern es im Gegenteil aufsuchen. Ein Weib, aus der Hefe des Volkes aufgestiegen, ist in die bürgerliche Welt geraten, ohne sich ihr anzupassen. Sie kennt weder Vater noch Mutter, sie ist wie ein Dämon, eine lächelnde Verderberin, gleichsam aus der Erde aufgestiegen. Sie ist erst Blumenmädchen, dann Abenteurerin, dann Dame der Gesellschaft; sie betrügt einen Mann mit dem anderen, bringt einen Gatten mit dem Nachfolger um, bis sie den letzten selbst tötet und verhaftet wird. So stellt das Drama den ewigen, nie endenden Kampf der Geschlechter dar. Die Verderberin erscheint jedem Mann anders und jeder nennt sie mit anderem Namen — Lulu, Eva, Nelly, Mignon — sie lockt und verführt, sie ist nicht zu bändigen, nicht zu kultivieren, nicht umzubringen, sie kennt weder Liebe noch Dankbarkeit.

Die Büchse der Pandora. Fortsetzung des vorhergehenden Stücks. Die Heldin ist dieselbe wie im Erdgeist. Die „lächelnde Verderberin“ wütet in der Schöpfung Gottes weiter, wo alle Männer, die ihr begegnen, merkwürdigerweise nur Schwächlinge und Dummköpfe sind. Lulu wird auf eine höchst unglaubhafte Weise aus dem Gefängnis befreit, sinkt von Stufe zu Stufe, wird eine ausbeutende und doch zugleich ausgebeutete Hochstaplerin, geht nach Paris, kann sich dort nicht halten, flieht nach London (einzelne Teile des zweiten und dritten Aktes sind französisch und englisch geschrieben), und wird schließlich als Straßendirne in einer elenden Dachkammer von Jack dem Aufschlitzer ermordet, und damit wird die Welt von ihr befreit.

Der Marquis von Keith. Der Marquis ist der Sohn einer Zigeunerin und eines oberschlesischen Dorfschulmeisters. Er ist ein gerissener Schwindler, kommt nach einer Abenteurerlaufbahn nach München, nennt sich Marquis, plant einen riesenhaften Vergnügungspalast, jagt wie ein ausgehungerter Wolf hinter seinem Glücke her, und ist nahe daran, sein Ziel zu erreichen. Da stolpert der Übermensch, ohne daß man den Grund recht versteht, über die Leiche desjenigen Weibes, das ihn am meisten geliebt hat; er stürzt von der mühsam erklommenen Höhe herab und muß sein Leben wieder von unten an beginnen; er tröstet sich jedoch mit der zynischen Weisheit: „Das Leben ist eine Rutschbahn.“ Vielleicht wird er auch noch einmal moralisch: „Das glänzendste Geschäft auf dieser Welt ist die Moral.“

So ist das Leben. Eine Seelentragödie mit frei erfundenem Hintergrund und deutlicher Beziehung auf Wedekind selbst. Der König von Perugia ist abgesetzt und ein Schlächtermeister zum König ernannt worden. Der entthronte König gilt für tot, er lebt aber als Bettler mit seiner Tochter auf der Heerstraße. Wegen Majestätsbeleidigung wird er zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt. Als er wieder frei gekommen ist, wird er auf einer Elendenkirchweih (dem genialen Gemälde einer modernen Theateragentur) als Possenreißer engagiert. Daß der Bajazzo im Grunde eigentlich das Zeug zu einem Heldenspieler hat, glaubt man ihm nicht. Bei seinem Pathos lachen die Menschen; wo er am ernstesten ist, wird er am drolligsten gefunden. Auf dem Marktplatz zu Perugia spielt er vor seinem unrechtmäßigen Nachfolger. Dieser ahnt nicht, wer vor ihm Possen reißt und macht ihn aus königlicher Laune zum Hofnarren. Die Tochter des neuen Hofnarren und der Sohn des Gewaltherrschers lieben sich. Der Hofnarr soll deshalb aus dem Lande verbannt werden, da gibt sich der Narr als der echte König zu erkennen, doch niemand glaubt ihm und er kann sein Recht nicht erweisen. In seines Kindes

Armen stirbt er. „Ich danke ab, aber nicht als König, sondern nur als Mensch." Der Usurpator steht wie ein Gerichteter an seiner Leiche. Sie soll heimlich in der Fürstengruft beigesetzt werden, und die Tochter soll den Prinzen heiraten.

Das Schlimmste an den Stücken Wedekinds ist, daß die Personen nur Umrisse haben, daß sie keine Gestalten, sondern Kuriositäten und Zerrbilder sind. Wedekind ist ein Sprecher, kein Gestalter: darin gleicht er einerseits Oskar Wilde, andererseits Bernard Shaw, die ihn allerdings beide im Können überragen. Wedekinds Personen halten alle nur Monologe; sie sprechen nicht miteinander, sondern sie reden aneinander vorbei. Die Werke, mit Ausnahme einiger Erzählungen (Rabbi Esra, Der Brand von Egliswyl) sind technisch roh und sehen aus wie geflickt. Oft wird der Ansatz zu einer Charakteristik um eines Witzes willen vernichtet; außerordentlich wenig wird verinnerlicht und durch Einzelzüge glaubhaft gemacht. Wedekind ist voll Eigenart, aber ihm fehlt die tiefere Sammlung; er gibt bei Weitem zu viel Karikatur und zu wenig die Fülle des Lebens selbst. Wedekind ist ein steckengebliebenes Talent; Wollen und Können sind bei ihm nicht im Einklang. Seine Zynismen sind oft nicht frei von der Absicht, andere zu ärgern; sie sind voll Trotz, Rachsucht und brennendem Ehrgeiz, aufzufallen. Und so fehlt denn der kühn hinstürmenden, rücksichtslosen Entschleierung der äußersten Dinge „die befreiende Kraft, das Übergewicht menschlicher und künstlerischer Würde über den Lebensdreck."

Aus einem gewaltsamen Bruch, den der Dichter in früher Jugend in seinem Seelenleben erlitten, ist Wedekinds Dichtung entstanden. Sein Leben und seine Kunst sind voll Kontraste. Er stellt die Klownspäße hart neben die Tragik; er sieht die Gegensätze, aber er kann sie nicht heben, und so kommt er zur Grimasse, zur Tragikomödie, zur Karikatur. Wedekind ist kein Künstler im höheren Sinn, aber er weiß aus der Not eine Tugend zu machen. „Wie ein Schnelläufer, dem der Atem ausgeht, sich rasch entschlossen zu Boden wirft, die Zunge herausstreckt und possierliche Gesichter schneidet und mit diesem Notbehelf noch immer auf den Beifall von Kindern und Gaffern rechnen kann, so schneidet auch Wedekind eine poetische Grimasse, die uns nicht in Erstaunen setzen darf" (Strecker). Die Kunst des Purzelbaums kann allerdings manchmal aus tiefer Verzweiflung geboren sein; sie weckt Staunen, sie schüttelt die Nerven, aber sie läßt uns im Innersten kalt. Dem Dichter Wedekind fehlt die höchste letzte gestaltende Kraft als Künstler und der erwärmende Funke des Gemüts als Mensch.

Kleinere selbständige Talente

George

Wenn ich die Dichter dieser Generation in ihrer literarischen Erscheinung darzustellen suche, strebe ich nicht danach, eine vollständige Übersicht aller in dieser Zeit schaffenden Talente zu geben, sondern ich bemühe mich, die Literatur so darzustellen, wie sie einem Literarhistoriker vielleicht in zwanzig, dreißig Jahren erscheinen wird: die Erzähler, die Theaterschriftsteller, die Industrietalente, von denen heute jedermann spricht, treten zurück, und die schöpferischen in der Verborgenheit

waltenden Talente entfalten ihre Bedeutung. Eines dieser kleinen, doch schöpferischen Talente ist der Lyriker Stefan George. Um ihn zu erfassen, muß man von dem Gegensatz zwischen Stoffkunst und Formkunst ausgehen.

Der Naturalismus war überwiegend Stoffkunst. Er wollte die Fülle der Welt und ihrer Dinge wiedergeben, wollte die Persönlichkeit des Dichters möglichst ausschalten und ohne viel Rücksicht auf die Form aussprechen, „was ist." Das Einzelne, das Zuständliche sollte getreu nachgeschaffen werden; laut Theorie war dem Naturalisten alles Seiende von gleicher Wichtigkeit und Heiligkeit, ja das Unbedeutende war ihm sogar willkommener als das Große und Bedeutende, weil es ihm gestattete, intimer, heimlicher zu sein. So wurde oft gerade das Überflüssige, das Kleinliche und das Gewöhnliche des Lebens mit höchster Genauigkeit geschildert.

Die Dichtung Stefan Georges ist überwiegend Formkunst. Aus der Fülle des Lebens wird das gewählt, was dem Dichter Gelegenheit gibt, das stoffliche Element zu überwinden; das Nebensächliche, Konkrete und Peinliche wird bei Seite geschoben; das Entlegenste, Fernste und Seltenste wird am sehnsüchtigsten erstrebt; große, möglichst allgemeine Stoffe, die Höhe und allmenschliche Bedeutung besitzen, werden bevorzugt; der innern und äußern Form wird höchste Sorgfalt gewidmet.

Diese Gegenströmung setzte 1892 ein. Sie war, wie ich schon sagte, im Grunde eine Reaktion sowohl gegen den Naturalismus wie gegen die Epigonenkunst, gegen Arno Holz so gut wie gegen die Heine- und Platenschüler. Gehütet wurde diese neue, antinaturalistische Kunst anfangs mit der Eifersucht und dem Stolz einer priesterlichen Kaste. Ihren Sammelpunkt hatte die neue Lyrik in den Blättern für die Kunst, die, wie früher bereits erwähnt, dem Buchhandel ganz fern gehalten wurden. 1898 kam die erste Auswahl in die Öffentlichkeit. Die Werke erschienen zunächst als kostbare, nur Freunden zugängliche Privatdrucke. Und als sei der Erschwerungen noch nicht genug, wurden noch allerlei äußerliche Mittel angewendet, — man setzte statt der großen Anfangsbuchstaben kleine, ließ die Interpunktionen weg, wie dies Mallarmé zuerst getan, und wendete seltsam geschnittene Lettern an — einmal, um dem Schönheitsgefühl zu genügen, dann aber, um das Lesen zu verlangsamen und damit eindringlicher zu machen. Von solchen Äußerlichkeiten darf man sich nicht beeinflussen lassen, will man den Kern der Sache erfassen. Meist waren die Dichter Wiener. Ihr Haupt ist der Rheinhesse Stefan George, der einzige selbständige Dichter dieses Kreises.

Stefan George wurde 1868 in Bingen geboren. Er unternahm Reisen in England, der Schweiz, Italien, Frankreich und Spanien, studierte in Paris, München und Berlin Literatur und Kunstgeschichte. Später lebte er ohne festen Wohnsitz den Sommer über in seiner rheinischen Heimat, den Winter bald in München, bald in Berlin.

Dichtungen: Hymnen 1890. Pilgerfahrten 1891. Algabal 1892. Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten 1895. Das Jahr der Seele 1898. Der Teppich des Lebens 1899. Die Fibel, Auswahl erster Verse 1901. Der siebente Ring 1907.

Übertragungen: Baudelaire, die Blumen des Bösen 1901. Zeitgenössische Dichter (Rosetti, Swinburne, Jacobsen, Verhaeren, Verlaine, Mallarmé, Regnier, d'Annunzio u. a.) 1905.

Einzelne Gedichte aus den Hymnen: Der Infant. Mühle, laß die Arme still. Wenn aus der Gondel sie zur Treppe stieg. Ich darf so lange nicht am Tore lehnen.

Bücher der **Hirten**: Die Lieblinge des Volkes. Sporenwache (Die Lichte zucken auf in der Kapelle). Der Herr der Insel (Die Fischer überliefern, daß im Süden). Stimmen im Strom. Die Tat (Der Bodenblumen stilles und bescheidnes Heer). Frauenlob (In der Stadt mit alten Firsten und Giebelbildern). Der Waffengefährte (Am Weiher, wo die Rehe huschen). Der Einsiedel (Ins offne Fenster nickten die Hollunder). Sänge eines fahrenden Spielmanns. Aus dem **Jahr der Seele**: Komm in den totgesagten Park und schau — Drei Weisen kennt vom Dorf der blöde Knabe — Wir schreiten auf und ab im reichen Flitter — Gemahnt dich noch das schöne Bildnis dessen — Waller im Schnee — Ich weiß, du trittst zu mir ins Haus — Willst du noch länger auf den kahlen Böden.

Die Lyrik ist für Stefan George etwas anderes als für seine Vorgänger. Die Lyrik war bisher meist der Ausdruck des **elementaren** Fühlens. Je stärker und unmittelbarer das Gefühl des Dichters hervorquoll, je heller und lebensvoller die Wirklichkeit, je sicherer die Gegenwart fühlbar war, je inniger sich die Lyrik dem unmittelbaren Gefühl anschmiegte, desto höher wurde der Lyriker geschätzt. Nach einer ganz anderen Richtung bewegt sich die Lyrik Stefan Georges. Sie steht dabei keineswegs außerhalb der bisherigen Entwicklung. Der späte Goethe (im Westöstlichen Divan, in der Helena, in der Trilogie der Leidenschaft), Novalis (in den Hymnen an die Nacht), Jean Paul (im Titan), Hölderlin (in den Diotima-Oden und im Hyperion), Platen (in den Venezianischen Sonetten), Konrad Ferdinand Meyer (in seinen lyrischen Gedichten) bezeichnen die Linie, die zu Stefan George führt. Er sieht völlig ab von dem Eigenwert des Stofflichen in lyrischen Gedichten. „Viele, die über ein Zweck - Gemälde oder ein Zweck - Tonstück lächeln würden, glauben trotz ihres Leugnens doch an die Zweck-Dichtung. Auf der einen Seite haben sie erkannt, daß das Stoffliche bedeutungslos ist, auf der anderen suchen sie es beständig.“ Weiter gibt Stefan George, wie es auch Novalis, Hölderlin und K. F. Meyer getan hatten, nicht mehr das Gefühl in seinem unmittelbaren Anstürmen, sondern indem er „fühlend über dem Gefühl steht“, d. h. mit äußerster Zurückhaltung, mit einer gewissen Zeitlosigkeit und Verflüchtigung der Wirklichkeit und der Persönlichkeit. Hier liegt ihre Stärke, doch auch ihre Begrenzung. „Diese Kunst hat nichts von der augenblicklichen Gewalt mancher unmittelbaren Dichtung, die in der Tiefe aufwühlt und aus den Tiefen erlösen kann. Sie ist wie die Musik bei Schopenhauer, alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergebend, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.“ Dabei denke man nicht, daß Georges Lyrik eine kalte, in Klang- und Reimespielerei aufgehende Artistenkunst sei. „Es ist hier nur der andre Pol der lyrischen Entwicklungsreihe, deren **einen** das Singen wie der Vogel bezeichnet.“

Die Gedichte Georges streben wie die Hölderlins und Platens nach Schönheit, doch sie suchen diese nicht in der wirklichen Welt; sie streben nicht einmal danach, Wirklichkeit und Schönheit zu verbinden, sondern sie geben eine Welt des Traumes. Wie hängende Gärten schweben die Gedichte über der Wirklichkeit. In reiner Höhe stehen sie über dem Geschlechtlichen und über dem Sozialen. „Die Gedichte wollen nicht gedeutet sein, sie wollen nicht verkünden, sondern Gefühle wecken, Unnennbares erklingen lassen.“ Die antike Traumwelt Böcklins, die herbe und zeitlose Welt der Radierungen Klingers, die mittelalterliche Fantasiewelt von Hans Thoma, die geflügelten riesigen Gestalten Sascha Schneiders mögen zeigen, daß in der bildenden Kunst längst schon ähnliche Bestrebungen vorhanden waren.

Auf den ersten Blick freilich wirken die Neutöner auf alle, die wissentlich oder unwissentlich noch heinisch, baumbachisch oder geibelisch empfinden, befremdend, ja abstoßend. Kurt Breysig, der mit Georg Simmel und R. M. Meyer um die Lyrik Stefan Georges ein großes Verdienst hat, sagt von den Anhängern und Freunden der überlieferten Lyrik:

„Sie sind an die runden, netten, kleinen Gedichte gewöhnt . . . sie wünschen zwar, allerlei Gefühle und Gefühlchen erweckt und vermittelt zu erhalten, aber alles soll sich klar und eben vollziehen, man soll wissen, welchem tausendmal gebrauchten Gleichnis, welchem altbekannten Lob auf Frühling, Liebe, Mond und Tugend sie diese zwar kleine, aber wohl abgezirkelte und deshalb auch leicht kontrollierbare Erregung verdanken. Alle diese Liebhaber lyrischer Poesie werden nie mehr als eine Seite in den Büchern Stefan Georges aufschlagen. Doch ebenso gewiß ist, daß auch jeder ernstere und duldsamere Leser zuerst den weiten Abstand dieser Kunst von aller anderen unserer Zeit als ungewohnt, als befremdend empfindet. Nur wird er, wenn er weiter eindringt in die nicht eben leicht sich öffnenden Höfe dieser Poesie, bald andern Sinnes werden."

Die Hymnen, Pilgerfahrten und Algabal sind nicht frei von Künstlichkeit; die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und hängenden Gärten zeigen die Art des Dichters bereits entwickelt; das Jahr der Seele ist das beste, innerlichste seiner Bücher. Hier herrscht die höchste Gedrungenheit und Konzentration aller Empfindungen; die Leidenschaft ist da, doch sie ist gebändigt; hier ist der Fantasie völlige Freiheit gegeben, ohne daß sie des Maßes entbehrte; alles atmet Adel und hohe Ruhe; hier schaut man das Leben wie aus weiter Perspektive, kühl, rein und gedämpft, hier sind Bilder und Gestalten aus der Traumwelt, nicht als wohlgeordnete Beschreibungen, sondern als zarte, stimmungsvolle Impressionen wiedergegeben. Die Gedichte fordern vom Leser ein geübtes Empfinden für lyrische Dichtung. Sie beginnen rasch und haben keinen Schlußteil. Sie machen einen feierlichen, doch unbestimmten Eindruck.

„Sie hinterlassen ein wenig den Eindruck, als träte man etwa im schattigen Walde unter eine Gruppe Redender, die wechselnd mit zwar leidenschaftlicher, aber verhaltener Gewalt weihevolle Worte sprechen . . . Es ist, als sei der Tausch der Reden weit eher ein verabredetes kultähnliches Responsorium als eine Aufeinanderfolge von einzelnen für sich gedachten Aussprachen . . . Es ist in den Gedichten etwas von der ewigen Melodie Wagners, wie es darum auch in den meisten Fällen Liederketten, nicht Sammlungen von selbständigen Gedichten sind."

Das Fließende, Weltferne, Unbestimmte des Inhalts wirkt um so stärker, als die Form von strengster Schönheit ist. In alledem liegt, wenn ich auch die Schwächen nicht verkenne, kein bloßes Nachschwingen alter Kunst, kein Epigonentum, sondern ein Schöpfen aus eigener Seele und ein Aufstreben zu neuer Kunst.

Rilke

Zarter, bleicher, leiser ist Rainer Maria Rilke. Er kennt nur ein Nachinnenleben. Seine Lyrik ist schwächer als die Stefan Georges. In ihr haben wir das Gegenbild zu jener männlichen Begehrlichkeit, die Dehmels Denken und Dichten durchglüht. Fast fraulich-still wendet sich Rilke von dem sozialen Leben, von dem Festen, Bestimmten ab. Aus der Einsamkeit und der Kindheit steigen seine Gedichte auf. Künstler, sagt er, ist nur der, der etwas tief Einsames hat, etwas, das er nicht mit andern teilt. Ein junger Parsifal, so glitzert Rilke in einem weichen

seidenen Gewand von blühender Weiße. Wer so unwissend ist, daß er die lyrische Kunst, deren wir uns heute erfreuen, noch immer im Rinnstein zu finden glaubt, den führe man zu diesem Dichter. „Das Erotische in Rilkes Dichtung ist rein und aufrichtig wie eine Staude Lilien in dem Garten, wo Maria die Verkündigung empfing."

Rainer Maria Rilke wurde 1875 in Prag geboren. Er stammt aus einem alten Kärntner Adelsgeschlecht. Als ein einsames, schwermütiges Kind wuchs er auf. Ein Bilderbuch, eine Pfauenfeder, die er für eine Zauberrute hielt, die Silberfäden in einem Puppenkleide, die Wolken, die so still hinsegelten wie die Schwäne in Andersens Märchen, und das blonde Kind in dem alten gräflichen Palast gegenüber: das waren seine Freuden. „Mein Vater war ein Gekränkter und hatte nur wenig Ruh'", aber zur Mutter fühlte sich der Knabe in Liebe hingezogen. Mit zehn Jahren wurde er, da die Eltern sich trennten, in eine militärische Erziehungsanstalt gegeben, wo er fünf Jahre unter den Qualen der gleichmachenden Erziehung litt. Er kam endlich aus der Anstalt los, arbeitete bis zur Erschöpfung seiner Kräfte und besuchte von 1894 an einige Universitäten, um sie alle wieder zu verlassen, in tiefer Enttäuschung darüber, daß sie ihm nicht geben konnten, was er erwartete. Indessen war bereits auf der Kinderseele dunkler Tiefe seine dichterische Anlage wie ein kleiner heller leuchtender Punkt hervorgetreten, „und bald sollte sich der helle Glanz zur spiegelnden Fläche erweitern." Rilke hielt sich 1896 und 1897 in München auf, ging dann nach Berlin und kam hier in den literarischen Verkehr, aber er empfand eine Abneigung gegen die großen Kulturmittelpunkte. Er lebte nun lange auf Reisen. Florenz, Fiesole und die andern Städte Toskanas wurden ihm eine Offenbarung, noch größer aber war der Eindruck, den Rußland auf ihn machte. Längere Zeit lebte Rilke in den „großen Einsamkeiten der Natur", in Worpswede bei den dortigen Künstlern (Mackensen, Modersohn, Hans am Ende, Overbeck und Vogeler), von deren Art zu leben und zu schaffen er in seiner stillen Weise in einem schönen Buche erzählt hat. Darin will er, so sagt er, über die Worpsweder Künstler nicht urteilen: „Denn wohin kämen die Besten von uns mit der Gerechtigkeit?" sondern er will an jeden dieser Künstler so denken, wie er in der Stunde war, da er ihn am tiefsten liebte. Von den Worpswedern wendete sich Rilke einem einzelnen großen Künstler zu, dem Bildhauer Rodin in Paris. Von dem lärmenden Treiben der Weltstadt abgeschlossen, lebte er in Rodins Nähe und diente ihm als eine Art Sekretär. „Er hat mich alles gelehrt, was ich vorher noch nicht wußte, und alles, was ich wußte, hat er mir geöffnet durch sein stilles, in unendlicher Tiefe vor sich gehendes Dasein, durch seine sichere, durch nichts erschütterte Einsamkeit und durch sein großes Versammeltsein um sich selbst." Von neueren Dichtern wirkte namentlich der Däne Jens Peter Jacobsen auf Rilke ein. Sein Leben ward, wie er selbst sagt, immer mehr ein müdes Meiden der Menschen, ein „Am Leben hin."

Gedichtsammlungen: Larenopfer 1895. Traumgekrönt 1896. Advent 1898. Mir zur Feier 1900. Das Buch der Bilder 1902. Das Stundenbuch (vom mönchischen Leben, von der Pilgerschaft, von der Armut und vom Tode) 1905 und 1907. Neue Gedichte 1907.

Prosa: Am Leben hin 1898. Vom lieben Gott und andres 1900 und 1904. Die Letzten 1901. Worpswede 1903. Auguste Rodin 1903.

Einzelne Gedichte aus dem Larenopfer: Vigilien (Die falben Felder schlafen schon). Aus Traumgekrönt: Es gibt so wunderweiße Nächte. Aus dem Buch der Bilder: Das jüngste Gericht (Sie werden alle wie aus einem Bade aus ihren mürben Grüften auferstehn), Der Sänger singt vor einem Fürstenkind (Du blasses Kind, an jedem Abend soll), Der Lesende (Ich las schon lang, seit dieser Nachmittag, mit Regen rauschend, an den Fenstern lag), Die Blinde (Du bist nicht bang, davon zu sprechen), Mondnacht (Süddeutsche Nacht), Am Rande der Nacht, Ritter (Reitet der Ritter in schwarzem Stahl), Aus einer Sturmnacht (Die Nacht, vom wachsenden Sturm bewegt). Aus Mir zur Feier: Lieder der Mädchen (Ihr Mädchen seid wie die Gärten am Abend im April).

In seinen Büchern erscheint Rilke etwa so: Larenopfer: Dank an die Heimat, an Prag, vom künstlerischen Geist des römisch-katholischen Kultus durchweht. Traumgekrönt: in diesem Buch wirkt die tiefe, die Sinne magisch

fesselnde Symbolik des katholischen Gottesdienstes nach, doch die Deutung des Religiösen zeigt schon durchaus die Selbständigkeit des Dichters; es tritt eine innere Verwandtschaft mit den alten Mystikern hervor; auch mit Schumann, Chopin und Lenau zeigen sich Ähnlichkeiten. Mir zur Feier: Ein Frühlingsbuch mit einzelnen schönen Strophen, doch sind viele davon zu spielerisch. Die katholische Gefühlswelt Rilkes wird durch weltgöttliche, monistische Anschauungen verdrängt. Buch der Bilder: In diesem merkt man namentlich den Einfluß der bildenden Kunst Rodins (Das Lied von der Bildsäule) und der Worpsweder (Herbstbilder). Die Kürze und Neuheit des Ausdrucks, die rankende Leichtigkeit seiner Sprache, die der „Medaillenschönheit" der Sprache Stefan Georges so entgegengesetzt ist, die Aufweckung neuer Sinne in den bekanntesten Worten zeigen hier Rilkes Eigentümlichkeit. Das Stundenbuch: ein nicht leicht verständliches lyrisches Andachtsbuch eines modernen Mystikers, im ganzen bedeutend, im einzelnen anfechtbar. Der Dichter geht von der Anschauung aus, daß die Menschheit wieder auf dem Weg zu Gott ist, zu einem Gott der Innerlichkeit und Selbsteigenheit; er nennt die bis an den Rand mit Gottgefühl erfüllten Menschen im Sinn der alten Mystiker die „Armen." Neue Gedichte: Verfeinerung der inneren Form, größere Freiheit der äußeren Form. Sehr stimmungsvoll ist Rilkes Buch über die Worpsweder.

Rilkes Hauptwerk ist bis heute das Buch der Bilder. Seine Dichtung, die reich ist an Naturbeseelung und an vorher unbekannten Schönheiten der Stille, schwebt leise, über die Erde gleitend, zwischen Tag und Traum. Sie ist eine tief verhaltene, nach innen gekehrte, doch winterbleiche, willensarme und welke Kunst.

Lienhard

Eine Gegenerscheinung zu den beiden vorhergehenden Dichtern ist Fritz Lienhard. Man darf ihn nicht nach der Neuheit und Fülle seiner Werke, seiner Sprache, seiner Motive oder seiner bildlichen und künstlerischen Gestaltungskraft beurteilen, man muß ihn seinem ganzen Gefühls- und Persönlichkeitsgehalt nach betrachten. Dichterisch ist er minder bedeutend als Rilke und Stefan George, er hat wenig individuelle Züge; ein eigenartiger, selbständiger Lyriker ist er nicht, seinen Dramen fehlt es an wirklichem Leben. Aber seine menschlichen und sittlichen Vorzüge sind wichtiger als seine künstlerischen. Er bildet die Gegenerscheinung aller nur auf das Subjektive gerichteten Bestrebungen, der großstädtischen Überfeinerung der Literatur, des im eigenen Vaterland und sogar in der Welt wurzellos gewordenen Artistentums. Lienhard geht von Haus und Familie aus, will den dichterischen Menschen gleichsam einbetten in seine innigsten, nächsten und natürlichsten Beziehungen, will den Dichter von da aus in die Heimat, ins Volk, ins Vaterland wachsen lassen und fordert darüber hinaus eine Erhebung ins allgemein Menschliche, ins Kosmische und Ewige. Er will, daß der Dichter sich nicht liebend oder lieblos abschließe von der Welt, sich nicht einsiedlerisch der Abschleifung und Vergeistigung der Sprache und des Reimes widme, dem Goldschmied gleich, der Kleinkunst für reiche Sammler schafft. Er will zwischen Kultur und Dichtung, zwischen Zeitgeist und Volksgeist neue Zusammenhänge schaffen auf Grund eines weit und frei erfaßten nationalen Gedankens. Er fordert von den Dichtern nicht bloß

Probleme, Technik und Symbolik, sondern vor allen Dingen eins: gemütvolle und willensstarke Menschen, gelebte Menschen, nicht studierte noch gemalte Menschen. Mit dieser Forderung steht Lienhard auch zu Künstlern wie Stefan George und Rainer Maria Rilke in Gegensatz. Große Dichtung fordert er, eine Poesie voll Gedanken und Leidenschaften, eine Poesie voll Heldentaten und Fantasie, die aus großen Persönlichkeiten sich entwickelt, die aber im Zusammenhang stehen muß mit dem Volk. Dies ist Lienhards Bekenntnis:

„Künstler haben wir genug, aber wir haben keine Menschen." „Mensch sein ist auf alle Fälle wichtiger als Literat sein." „Ein Dichter, der Zeit und Volk, Gegenwart und Vergangenheit überschaut, kann sich gar nicht mehr in die „Probleme" der augenblicklichen Zeit zwängen; er hat sich, ohne Reaktionär zu sein, auf eine so reife und lichte Höhe durchgerungen, daß er nun, nach allen Bitternissen, wieder selbst tief glücklich ist und auch andre glücklich zu machen für seinen schönsten Beruf hält."

„Wir sind . . . derartig gewohnt, von Form, Linie und Farbe aus auch die Poesie zu beurteilen, daß unser erster und fast einziger Blick gemeinhin dem äußeren Gewand des Künstlers gilt. Ist der Dichter hinlänglich Fantast und Nervenkünstler, um etwa in Maeterlincks Tonart Harfentöne zu hauchen und seltsame Farbenlichter und Linien zu finden, fremdschön, wunderlich klingend, holdselig müde und auf alle Fälle ohne Anspruch an unsere Willens- und Charakterkraft; oder ist er andererseits sozialistisch genug durchtränkt . . . so ist der Mann zeitgemäß und gerettet, falls er außerdem ein bißchen Talent mitbringt. Wem aber fällt es ein, in erster Linie die Forderungen Goethes . . . an unsere zeitgenössische Literatur anzulegen, die Forderungen, die in den Worten formuliert sind: Charakter des Großartigen, Tüchtigen, des Gesunden, des Menschlich-Vollendeten, der hohen Lebensweisheit, der erhabenen Denkungsweise, der reinkräftigen Anschauung? Man trete gefälligst einmal von diesem überwucherten Winkelpfad her in das Getümmel unserer modischen Literatur und Kunst . . . man wird des Interessanten genug, des Bedeutenden aber . . . allzu wenig finden." „Nicht Verbitterung, sondern Erhebung, nicht Tiefe, sondern Höhe, Licht."

„Tore auf! Ich will kein Programm in Worte spannen! In das Leben der Nation und des Erdballs hinein, in das Bewußtsein des alloffenen Weltraums, heraus aus den Hallen des Formalismus, des vierten Standes, der Nervenkunst, der Verstandestheorien, kurz: heraus aus geistigem, örtlichem und zeitlichem Partikularismus."

Kraftvoll und männlich steht Lienhard mit solchen Forderungen im Schrifttum da, ohne Verbitterung, ohne jede literarische Vergesellschaftung, „stark, still und stolz", wie es in seinem Ofterdingen heißt, eine ernste, tüchtige Erscheinung.

In einer elsässischen Waldecke, noch unter französischer Herrschaft, wurde Friedrich Lienhard 1865 in Rothbach als ältester Sohn eines Dorfschulmeisters geboren. Er besuchte von 1874 ab das Gymnasium des Landstädtchens Buchsweiler, wohin er von seinem Dörfchen täglich wanderte. Er war stets in enger Fühlung mit Wald und Feld. Trotz seiner Weltferne lebte er sich in die neue Literatur ein. 1885 zog Lienhard als Theologe und Philologe nach Straßburg, später zwei Semester nach Berlin, studierte sieben Semester, brach dann aber ab, weil seine Sehnsucht nach schriftstellerischem Schaffen stand und er sich in einen bürgerlichen Beruf nicht mehr zurückfinden konnte. Von 1890 bis 1892 war er Hauslehrer bei einem blinden, kränkelnden Knaben in Großlichterfelde, ein schwerer aber erfolgreicher Posten der Selbsterziehung und Vertiefung. Dann trat Lienhard Reisen an. Zurückgekehrt, widmete er sich in Berlin dem Journalismus und zwar der nationalen Richtung. 1895 fand er in den Wasgaufahrten in seiner elsässischen Heimat eine Quelle frischer gesunder Kraft. Im Jahr 1900 begründete er die Heimat, eine Zeitschrift zur Förderung der Heimatkunst, zog sich aber wieder zurück, als er erkannte, daß die Bewegung vielfach nur auf der Oberfläche blieb: Schilderung des Landes, wie die älteren Naturalisten die Stadt geschildert hatten. „Heimatkunst darf Höhenkunst nicht ausschließen." Endlich, im Jahr 1903, brach Lienhard die Brücken zum Journalismus gänzlich ab und zog sich in die Thüringer Waldstille nach Kammerberg-

Manebach zurück, wo er drei Jahre nur dem Studium und der Einsamkeit lebte. Daraus gingen das Thüringer Tagebuch, die Wartburgtrilogie und die in zwanglosen Heften erscheinenden Wege nach Weimar hervor. Mit dem elsässischen Winkelpoetentum wollte Lienhard nichts zu tun haben. Der Aufenthalt in der Stille des Thüringer Waldes war für das Wachstum und Ausreifen seines inneren Menschen entscheidend. In den Wegen nach Weimar (1904 bis 1908) stellt Lienhard, erfüllt von den hohen Leitbildern der klassischen Zeit, die Forderung auf, daß alles Schaffen seine Wurzeln nur in einer großen, gesunden, starken, ja heldenhaften Persönlichkeit haben könne. Tapfer und aufrecht, ohne Partei und ohne klingendes Schlagwort, ging der anspruchslose, von sittlichem Verantwortungsgefühl erfüllte Mann seinen eignen Weg. „Der Friedrich Lienhard von jetzt wird nie mehr zum Journalisten Fritz Lienhard jenseits des Thüringer Waldes.“ Er lebt, wenn ihn neue Weltfahrten nicht in die Weite führen, im Sommer meist in Dörrberg in Thüringen, im Winter in Straßburg.

Werke der Frühzeit: Naphtali (geschichtliche Tragödie) 1888. Weltrevolution (soziale Tragödie) 1889. Die weiße Frau (Roman) 1889.

Dramatische Werke: Gottfried von Straßburg 1898. Odilia 1898. König Arthur 1899. Münchhausen. Der Fremde. Till Eulenspiegel 1900. Wieland der Schmied 1905. Wartburg (Heinrich von Ofterdingen 1903, Die heilige Elisabet 1904, Martin Luther auf der Wartburg 1906).

Prosa: Wasgaufahrten 1896. Die Vorherrschaft Berlins 1900. Neue Ideale 1901. Wege nach Weimar 1904 ff., sechs Bände: Heinrich von Stein und Emerson, Shakespeare und Homer, Friedrich der Große, Herder und Jean Paul, Schiller, Goethe.

Gesammelte Gedichte 1904 (darin Lieder eines Elsässers 1895, Weltstadt, Nordlandlieder, Burenlieder, Hochland).

Wie schon gesagt, Lienhards Gesamtpersönlichkeit, nicht Lienhards Einzelwerke wollen in eine Darstellung des literarischen Lebens der Zeit verwoben sein. Seine ersten tastenden Versuche machte er im Sturmjahr 1887, als er von moderner Dichtkunst und von einer Revolution der Literatur noch nicht das mindeste wußte. Eine Reihe poetischer Entwürfe und kritischer Schriften fallen in die Berliner Periode. Mit dem Zeitbuch: Wasgaufahrten 1896 sagt er der Moderne ab. Seine Gedichte zeigen sein edles Wollen und Wirken, seine Naturfreudigkeit, sein Sehnen nach Höhe und Licht, sie zeigen die Keuschheit seiner Empfindung, die sich in ihrer herben Strenge mit der Georgeschen Lyrik berührt, aber noch strenger, um nicht zu sagen, puritanischer ist. Oft freilich wirkt die Lyrik Lienhards, die so hellen, reinen Auges in die Welt blickt, nüchtern, beschaulich und erbaulich. Schade, daß Lienhard zu wenig Dichter ist und deshalb seine guten Eigenschaften zu absichtlich zur Schau tragen muß, auch wenn er es gar nicht will. Seinen Dramen, obschon zum Teil aus volkstümlichen Stoffen geschöpft und voll Ernst und Begeisterung, fehlt es an innerem Leben. Es sind dialogisierte Geschichtsbilder, Epigonenwerke eines als Geist und Charakter über dem Epigonentum stehenden Poeten. König Arthur, Heinrich von Ofterdingen und Wieland der Schmied sind Lienhards beste Dramen; schwach ist Die heilige Elisabet. Einzelne Komödien waren für das Freilufttheater bestimmt, das Ernst Wachler, ein wackrer Mitstreiter für Volkskunst, im Harz ins Leben gerufen hatte. Sehr bedeutend sind Lienhards kunsterzieherische Schriften: Wege nach Weimar.

Noch in einer anderen Richtung wirkte Friedrich Lienhard auf die Literatur ein: er war ein Bahnbrecher für die Heimatkunst, mochte er auch nicht immer imstande sein, sein Wollen in Können zu verwandeln. Die Heimatkunst schreibt ihren Ursprung von dem Buch: Rembrandt als Erzieher von einem Deutschen (Julius Langbehn) 1890 her, einem eigentümlich verworrenen und vieldeutigen,

an Gedanken reichen Werk, das mit seiner Verherrlichung des Individuellen Aufsehen erregte und viele Gegenschriften hervorrief. Die Heimatkunstbewegung beginnt etwas später. Der Niedersachse Heinrich Sohnrey in seiner Zeitschrift Das Land, Fritz Lienhard in der Zeitschrift Heimat (1899 bis 1903) und in der Streitschrift: Die Vorherrschaft Berlins (1900), der Dithmarsche Adolf Bartels im Kunstwart und in seiner Literaturgeschichte (1898) sind Vorkämpfer der neuen Bewegung.

„Heimatkunst", sagt Lienhard, „ist eine Selbstbesinnung auf heimatliche Stoffe; in erster Linie aber ist sie Wesenserneuerung, ist sie eine Auffrischung durch Landluft ... Mit dieser Geistesauffrischung wird freilich auch eine andere Stoffwahl, eine andere Sprache und Technik Hand in Hand gehen." Bartels wehrt naheliegende Mißverständnisse ab: „Dilettantische örtliche Kunst ist sie durchaus nicht, sie wendet sich an das ganze deutsche Volk und strebt den strengsten ästhetischen Anforderungen Genüge zu leisten. Kein Flüchten vor dem Geiste der Gegenwart, aber seine Nationalisierung, seine Konkret-, seine Heimischmachung ... ist die Aufgabe; ihr dient, und sei es zunächst noch in bescheidener Weise, die Heimatkunst." Lienhard führt dies noch weiter aus: „Wir wünschen nicht Flucht aus dem Modernen, sondern ... eine Ergänzung, eine Erweiterung und Vertiefung nach der menschlichen Seite hin ... wir wünschen ganze Menschen mit einer ganzen und weiten Gedanken-, Gemüts- und Charakterwelt, mit modernster und doch volkstümlicher Bildung, mit national- und doch welthistorischem Sinn ... Wir betonen, daß wir diese Heimatkunst nur als gesunde Grundlage einer sonnigen und stolzen Höhenkunst gegenüber dem engen und dumpfen Stubenproblem einer allzu sehr klügelnden und mißmutigen Kunst des fin de siècle auffassen."

Der Heimatkunstbewegung schließen sich als echte Künstler, doch ohne jede Absicht einer Parteistellung von Dramatikern an: der Schlesier Gerhart Hauptmann (Weber, Fuhrmann Henschel und Rose Bernd), der Westpreuße Max Halbe (Das tausendjährige Reich, Mutter Erde, Haus Rosenhagen), der Thüringer Paul Quensel (Um die Scholle 1897), der Elsässer Gustav Stoskopf (Der Herr Maire 1899), der Niedersachse Heinrich Sohnrey (Die Dorfmusikanten 1901), der Tiroler Karl Schönherr (Sonnwendtag 1902, Erde 1908), der Obersachse E. Rosenow (Kater Lampe 1904), der Schwabe Heinrich Lilienfein (Maria Friedhammer (1904), der Niederdeutsche Fritz Stavenhagen (Mudder Mews 1905).

Außerdem von Erzählern: Wilhelm von Polenz (Der Büttnerbauer 1895), Karl Söhle (Musikantengeschichten 1897), Adolf Bartels (Die Dithmarscher 1897), Klara Viebig (Kinder der Eifel 1897), Walter Siegfried (Um der Heimat willen 1897), Gustav Frenssen (Jörn Uhl 1901), W. Holzamer (Peter Nockler 1902), Ottomar Enking (Familie P. C. Behm 1903), Hermann Stehr (Der begrabene Gott 1904), Helene Voigt-Diederichs (Dreiviertelstund vor Tag 1905), Hermann Anders Krüger (Gottfried Kämpfer, eine herrnhutische Bubengeschichte 1905).

Stehr Mann Hesse

Hermann Stehr, 1864 zu Habelschwerdt in Schlesien geboren, Sohn eines Sattlers, besuchte die Volksschule und das Lehrerseminar in Habelschwerdt; seit 1885 ist er Volksschullehrer in verschiedenen Orten Schlesiens und lebt jetzt in Dittersbach im Kreis Waldenburg. Von ihm erschienen: Auf Leben und Tod (Erzählungen) 1898, Der Schindelmacher (Novelle) 1899, Leonore Griebel (Roman) 1900, Das letzte Kind (Novelle) 1903, Der begrabene Gott (Roman) 1904. Alle diese Erzählungen schildern den tragischen Kampf des Einzelnen gegen ein zer-

malmendes Schicksal, ein Loskommen von alter Existenz und Gewinnung einer neuen. Stehr ist ein „mühsam und hartnäckig Ringender“, spröde und rauh; auf seinen Erzählungen lastet ein schwerer, oft beklemmender Ernst. Der Stil hat etwas Überladenes, doch die Anschauungskraft dieses Dichters, den auch sein Landsmann Gerhart Hauptmann bewundernd anerkannt hat, ist ungewöhnlich und stark.

Thomas Mann, geboren 1875 in Lübeck, Sohn eines Großkaufmanns und einer Kreolin aus Südamerika, stammt aus den patrizischen Kreisen der alten Hansestadt. Dem kaufmännischen Beruf, dem er sich zuerst zugewendet hatte, entsagte er, hörte in München allerlei Vorlesungen, ließ plötzlich alles liegen und ging ins Ausland, nach Rom, wo er sich ein Jahr lang aufhielt. Er kehrte nach Deutschland zurück, war eine Zeitlang Redakteur am Simplizissimus und begründete durch seinen Roman Die Buddenbrooks 1901 seinen literarischen Ruf. Mann schrieb außerdem zwei Novellenbände Der kleine Herr Friedemann 1898 und Tristan 1903 sowie ein Buchdrama Fiorenza 1905 in der Art von Gobineaus Renaissanceszenen.

Der Roman Die Buddenbrooks schildert den Verfall einer altlübischen Patrizierfamilie, die uns in vier Generationen vorgeführt wird. In der ältesten, der des Johann Buddenbrook um das Jahr 1830, blüht noch das Geschäft und die Familie; in der folgenden, der des Konsuls Buddenbrook, scheint zunächst alles noch so glänzend wie bisher weiterzugehen; in der dritten, der von Thomas und Christian Buddenbrook, zeigt sich ein Sinken der Kräfte; das Geschäft geht zurück, nur äußerlich verleiht die Wahl von Thomas zum Senator dem alten Haus noch einmal neuen Glanz; sein Bruder ist unfähig, und nach dem Tode des Senators wird alles verkauft und Haus und Firma lösen sich auf. Der letzte Buddenbrook, Hanno, wird früh, schon als Schüler, vom Leben aufgerieben.

Hermann Hesse, geboren 1877 in Calw in Württemberg, war Antiquar und lebt gegenwärtig abseits von der Welt in Gaienhofen bei Radolfzell am Bodensee. Von ihm sind zu nennen: Hermann Lauschers Nachlaß (Novelle) 1901, Gedichte 1902, Peter Camenzind (Roman) 1904, Unterm Rad (Roman) 1905, Diesseits (Erzählungen) 1907. Hermann Hesse ist eine ruhige, friedvolle Persönlichkeit, mehr Novellist als Romanschriftsteller. Von großer Feinheit ist seine Stimmungsmalerei. In mancher Beziehung erinnert er an Adalbert Stifter; sinnend blickt er in die Kindheit zurück, die er in dreien seiner Werke (Hermann Lauscher, Camenzind und Unterm Rad) mit innigem Gemüt darzustellen weiß. Überall vertieft er sich in das Kleine, in die stille sanfte träumerische Welt rings um sich her, dabei ist er von äußerster Keuschheit und Zartheit. Große Kämpfe darzustellen vermeidet er.

Peter Camenzind ist die Entwicklungsgeschichte eines Schweizer Bauernbuben, der in die Welt kommt, nirgends recht sein Glück zu ergreifen versteht, sich nirgends recht heimisch fühlt, weder in Italien noch in Paris, und der sich endlich zu seinem Heimatdorf zurückfindet und trotz seines Lateins das Wirtshaus übernimmt.

Unterm Rad ist die Seelengeschichte eines träumerischen Knaben, der zunächst über seine Umgebung hinauswächst, jedoch durch fremde Schuld und eigenes Unvermögen zu Grunde geht.

Die Frauen

Frauen sind uns in der Literatur des 19. Jahrhunderts schon wiederholt bedeutsam entgegengetreten. In der ersten Generation waren es vor allem: Karo-

line Schlegel, Dorothea Veit, Henriette Herz und Dorothea Tieck; in der zweiten: Rahel, Bettina, Jeanette Wohl, Charlotte Stieglitz, Annette von Droste und Gräfin Hahn-Hahn; in der dritten: Malwida von Meysenbug, Ottilie Wildermuth und Luise Brachmann; in der vierten: Luise von François, Marie von Ebner, Bertha von Suttner und Isolde Kurz.

Den Übergang von der vierten zur fünften Generation bezeichnen Betty Paoli, Ada Christen, Eugenie delle Grazie und Maria Janitschek. Bereits mit diesen Schriftstellerinnen meldet sich eine ganz neue Frauendichtung an. Die sozialen Umwälzungen hatten auch die Stellung der Frau völlig verändert. Die alte Unfreiheit schwand; die Frau kämpfte für ihre Rechte. Da erwachten zahlreiche bis dahin gebundene, verkümmerte und zersplitterte künstlerische Kräfte in der Frau. Es war ganz natürlich, daß die modernen Probleme der Frau auch in der Dichtung stärker hervortraten und die alten, engen und oft bis zum Überdruß behandelten Stoffe und Themen zurückdrängten.

Die moderne Frauenliteratur ist, namentlich wo es sich um die Erringung von politischen und sozialen Rechten der Frau handelt, Tendenzliteratur; aber es ist falsch, die gesamte moderne Frauenliteratur mit diesem Namen zu belegen. Die neue Frauendichtung, die „im innersten Icherleben der Frau die Konflikte zwischen der neuen Seele in ihr und der alten Seele in der Welt, der alten Seele auch in ihr selbst aufsucht", diese Darstellung eines innerlichen Suchens nach neuen Lebensformen und eines Loslösens von alten, hat uns fraglos eine Bereicherung unserer Kunst gebracht. Drei Aussprüche von Vorkämpferinnen moderner Frauenliteratur sollen dazu dienen, hier die Grenzen näher zu bestimmen:

„Die moderne Frau sucht ein eigenes selbständiges inneres Leben zu leben und auszusprechen. Sie sucht nach ihrer eigenen weiblichen Persönlichkeit im Leben und in der Kunst. Sie sucht nach den äußeren Möglichkeiten, ihr eigenes Ich zu schaffen, ihre eigene Seele in Tat, in Wirken umzusetzen. Sie will nicht mehr tun, was ihr die Konvention sagt, nicht mehr nur das sehen, was man ihr zu sehen gestattet, nicht mehr urteilen, wie man ihr vorschreibt, nicht mehr aussprechen, was man für sie passend hält. Sie will sehen, was wirklich ist und urteilen, wie sie fühlt, aussprechen, was sie erlebt. Und so erklärt es sich, daß ein bewußter Realismus, die rücksichtslose Aussprache des Letzten, in der Frauenliteratur noch stärker zur Geltung kommen als in der männlichen." (Gertrud Bäumer.)

„Die Weiber, die sich mit angelogenen Empfindungen aufplustern und die Welt mit einem Sirup-Pinsel anmalen — sind lächerlich! Die sich und ihre Mitschwestern ausziehen bis aufs Intimste und rufen: Seht, so sind wir — sind ekelhaft! Die ihre Weiblichkeit in Hosen verstecken: So laßt uns den Männern gleich sein — die verdienen Prügel!" (Klara Viebig.)

„Der Wert weiblicher Dichtkunst liegt keineswegs darin, daß sie der männlichen Gleiches gibt, sondern darin, daß sie A n d e r e s gibt, Anderes geben m u ß, wenn das schaffende Weib keine Nachahmerin ist, sondern wenn sie das besitzt, was Goethe als Erstes und Letztes vom Genie fordert: Wahrheitsliebe. Wir Frauen leben auf der anderen Seite des Lebens, daher muß sich das Bild des Lebens in unserem Geist mit Notwendigkeit anders spiegeln als in dem der Männer. Wir sehen die Welt in anderer Perspektive und bewerten ihre Werte naturgemäß etwas anders. Erst beide Ansichten vereint und einander ergänzend können etwas Vollständiges geben." (Frieda von Bülow.)

Von jener Frauenliteratur, in der alles sinnig, gemütvoll und wohlgetan ist, „in der am Schluß der Geschichte Thekla den Assessor, Papa den Adlerorden und Mama eine moderne Saloneinrichtung, die sie sich lange gewünscht hat, bekommt; in der Bruder Bernhard, der Leutnant, von allen Geldsorgen befreit wird, weil

der Onkel, der dem liebenswürdigen Springinsfeld stets gewogen war, ihn zum Universalerben eingesetzt hat; in der zum herzerquickenden Schluß Emilie lautlos ans Piano gleitet und fast ohne es zu wollen die Töne zu einem Danklied formt": — von dieser Frauenliteratur wollen wir allerdings hier absehen und nur die hervorragendsten und charakteristischsten Erscheinungen unter den modernen Dichterinnen ins Auge fassen.

Ricarda Huch

Die bedeutendste Dichterin dieser Generation ist Ricarda Huch, die auf viele, die sie noch nicht kennen, überraschend wirken wird, wenn man auch die Meinung derjenigen, die sie zu den Großen der Dichtung stellen wollen, abweisen muß.

Ricarda Huch wurde 1864 in Braunschweig als Tochter eines Kaufmanns geboren und wuchs hier, wie Brümmer erzählt, in weiten Verhältnissen und einem Kreise vornehmer Bildung auf. Sie wußte durch eifriges Selbststudium ihre Bildung nach den verschiedensten Richtungen zu erweitern. In ihrem dreiundzwanzigsten Jahr beschloß sie, sich eine gelehrte Bildung anzueignen. Innerhalb eines Jahres bewältigte sie das Maturitätsexamen in Zürich, studierte dann an der dortigen Universität Philosophie und promovierte 1891 zum Doktor. Sie nahm die ihr gebotene Stellung eines Sekretärs an der Stadtbibliothek in Zürich an. Der Aufenthalt in der Schweiz, das Vertrautwerden mit der Schweizer Literatur haben ebenso wie ihre Tätigkeit in der Bibliothek und später ihre Übersiedlung nach Italien Spuren in ihren Werken zurückgelassen. 1897 kehrte Ricarda Huch nach Deutschland zurück, war eine Zeitlang in Bremen als Lehrerin tätig, lebte dann in Wien und verheiratete sich 1899 mit einem Italiener, dem Zahnarzt Dr. Ceconi in Triest, mit dem sie im folgenden Jahr nach München übersiedelte. Später ließ sie sich von ihrem Gatten scheiden und heiratete ihren Vetter, den Rechtsanwalt Richard Huch. Mit ihm lebt sie in ihrer Heimat Braunschweig.

Romane: Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren 1893. Aus der Triumphgasse 1901. Vita somnium breve 1902. Von den Königen und der Krone 1904.
Erzählungen: Der Mondreigen von Schlaraffis 1896, Teufeleien 1897, Haduvig im Kreuzgang 1897, Liebe 1898, Fra Celeste 1899, Die Geschichte von Garibaldi. 1. Die Verteidigung Roms 1906. 2. Der Kampf um Rom 1907. 3. Die Befreiung Roms.
Gedichte 1894. Neue Gedichte 1907. Darin: Wiegenlied, Christians von Braunschweig Tod, Frieden, Sehnsucht, Wiedersehen, Krankenlieder, Unersättlich, Elfenreigen, Die Lieder des Raben, Die Parze, Medusa, Ankunft im Hades, Phidias, Salomo.
Literargeschichtliche Werke: Die Blütezeit der Romantik 1899. Ausbreitung und Verfall der Romantik 1902.

Die Vorbilder, von denen Ricarda Huch ausgeht, sind Goethe, Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer. Sie hat ein starkes Gefühl für die Stilisierung des Lebens; die Linie der Schönheit, nicht die Wiedergabe der Alltagswirklichkeit ist ihr das Wesentliche. Sie schließt sich damit den Dichtern an, die im Naturalismus eine notwendige, aber vergleichsweise nur untergeordnete Stufe der dichterischen Lebensdarstellung erblicken. In ihrer Dichtung ist alles kunstmäßig, gemessen, edel, vornehm, von musikalischer Schönheit; sie liebt das alltägliche Leben auf eine höhere Stufe zu heben, Symbole zu schaffen, die Ereignisse mit einem starken Gefühl für Rhythmus darzustellen. Die Freude an Farbe und Klang, an glänzenden Bildern, an kunstvollen Gleichnissen überwiegt in ihr den Trieb zur Sachlichkeit, zur streng psychologischen Wahrheit und zur festen Verknüpfung der Handlung. In den ersten Werken tritt die lyrische Empfindung noch zurück, ja man hat den Eindruck, daß die Erzählerin mit einer gewissen absichtsvollen Strenge

den Strom der Empfindung bändigt. Ähnlich wie K. F. Meyer, wenn auch mit weit minderer Kunst, verwendet sie eine Rahmenerzählung, um mit souveräner Ruhe über den Ereignissen zu stehen. Ludolf Ursleu ist eine Familiengeschichte in chronikartigem Stil. Ein Hamburger Patriziersohn, der sich in ein Schweizer Kloster zurückgezogen hat, schreibt aus der Erinnerung die Geschichte des Zerfalls und des Untergangs seiner Familie und der tiefen, leidenschaftlichen Liebe seiner Schwester Galeide zu ihrem Schwager Edzard. Ricarda Huch hat in dem Werk viel aus ihrem eigenen Leben geschildert. Die dargestellten Persönlichkeiten und Verhältnisse weisen auf Braunschweig zurück. Die zeitliche Entfernung der Ereignisse ist gut wiedergegeben, aber die Gestalten bleiben nebelhaft und die Darstellung der Leidenschaft hat etwas Unpersönliches. Es ist des Absichtsvollen zu viel und des Naiven zu wenig; es ist eine Jugenddichtung, die gern eine Altersdichtung scheinen möchte. Das folgende Werk Aus der Triumphgasse ist stärker von Lyrik durchflossen. Das Buch ist eigentlich kein Roman zu nennen, sondern es ist eine Zusammenfügung von zahlreichen kleinen Romanen. Die Triumphgasse heißt eine Straße in einer italienischen Stadt (Triest), in der die Ärmsten und Verkommensten wohnen. Von ihren Schicksalen erzählt uns die Dichtung. In den späteren Romanen der Verfasserin erkennt man deutlich eine Veränderung. Das lyrische Empfinden, das anfangs fast unnatürlich gebändigt war, überflutet förmlich die Darstellung. Statt der wenigen Personen in Ludolf Ursleu tritt jetzt eine ganze Schar von Gestalten auf; die subjektive Empfindung drängt sich immer stärker hervor; die Umrisse werden verschwommener, die Sprache wird wallender, üppiger, funkelnder. Auch die Komposition beginnt sich zu lockern; es strömt wohl von dem Hintergrund der Dichtung ein Rausch von Farben und strahlenden Bildern aus, aber es sind doch nur Einzelschönheiten, und der Leser hat nicht mehr das Gefühl der Notwendigkeit und Zusammengehörigkeit von Handlung und Hintergrund. Der Roman Vita somnium breve (Das Leben ein kurzer Traum), eine Variation von Ludolf Ursleu, doch weniger bedeutend, entbehrt der Geschlossenheit und enthält zu viel Rede und Reflexion. Auch das Buch Von den Königen und der Krone ist allzu sehr romantisch gelockert und von traumhafter Unwirklichkeit (ein Sprößling einer vertriebenen uralten italienischen Königsfamilie gründet eine Ölfabrik und ein Schwefelbad und verheiratet sich mit einem deutschen Mädchen). An diesen Werken zeigen sich die romantischen Neigungen in störender Weise. „Wenn ich das Wesen der Huch in Kürze koloristisch ausdrücken sollte, so würde ich sagen: es ist ein dunkler Goldglanz, auf dem zuweilen das milde Blau des Himmels schimmert. Und landschaftlich: ein ernster Hain dunkler, ragender Cypressen; in ihren Wipfeln spielt das Gold der Abendsonne; zu ihren Füßen blühen viele liebliche Blumen, und aus der Ferne rauscht das Meer" (Bethge). Von den kleineren Erzählungen sind Mondreigen in Schlaraffis, Fra Celeste und die völlig eigenartige Umdichtung des Sagenstoffs vom Armen Heinrich die bedeutendsten. Die Lyrik der Ricarda Huch erinnert an die von K. F. Meyer: es ist „episch beschwerte Lyrik", und von ihr gilt, was früher von der Goldschmiede-Dichtung des Schweizers gesagt wurde: „Naiv ist diese Kunst nicht, sie ist auch nicht in Freiluft gewachsen. Die Atmosphäre des Ateliers, des Ateliers eines fein auslesenden Sammlers weht um sie. Eine aparte Gedankenkunst, nicht abstrakt, aber in edel stilisierter Hülle. Getriebenen Platten oder ziselierten Krügen gleich, auf denen

szenische Darstellungen, erlauchte Schicksale und Wappen, die Geschichte erzählen, gebildet sind. Auch Konrad Ferdinand arbeitete in einer Werkstatt voll seltener Zierate, kostbaren Geräts, das seinen Abglanz auf die Werke seiner Hand warf. Aber er schuf mit prometheischer Schöpferkraft. Ricarda Huch hat nichts Prometheisches, sie gleicht eher dem seiner schmückenden Kunst frohen Goldschmied von Ephesos. Und dies Artistische ihrer Art, das im Gefühl der Sicherheit mit Stilen spielt, nähert sich dem Kreis der Blätter für die Kunst und den verwandten Elementen in der Romantik am Anfang des Jahrhunderts. Was Friedrich Schlegel verlangt, besitzt sie, jene Freiheit und Bildung, sich ganz willkürlich zu stimmen, wie man ein Instrument stimmt, und was er von Karoline sagt, gilt auch von Ricarda: „Alles kam veredelt aus ihrer Hand." (F. Poppenberg.) Vortrefflich sind die beiden Bücher über die Romantik, zumal das erste. Auch der ältere Bruder von Ricarda Huch, Rudolf Huch (geboren 1862 in Porto Allegre in Brasilien), Rechtsanwalt und Notar in Harzburg, ist als Poet hervorgetreten: Aus dem Tagebuch eines Höhlenmolches 1895, Mehr Goethe 1899, Winterwanderung 1901, Der Frauen wunderlich Wesen 1905.

Helene Böhlau

Helene Böhlau wurde 1859 als Tochter des Buchhändlers und Zeitungsverlegers Hermann Böhlau in Weimar geboren. Sie war ein Mädchen von hartnäckiger Eigenart, das sich gegen den Lehrzwang in der Schule heftig sträubte. Ihre Großmutter war Röse, das „Ratsmädel", die sich fast als einzige von den Verwandten in ihr wunderliches Wesen hineinfand. „Das scheue Mädchen, das nicht singen konnte und nicht tanzen mochte, daß sogar schwer zugänglich war und sich nur unbehilflich, seltsam sprunghaft auszudrücken vermochte, das weder orthographisch schreiben noch gar interpungieren konnte, dieses Mädchen suchte nach einem Halt für seine wilde Gedankenflucht und nach einer Ableitung für den chaotischen Reichtum seiner Seele." Helene Böhlaus Eltern legten ihrem Hang zur Schriftstellerei manches Hemmnis in den Weg; trotzdem schrieb sie ihre ersten Novellen (1882), die sehr pessimistisch und sentimental waren und der veralteten Familienblattliteratur angehörten. Mitte der achtziger Jahre tat sie einen Schritt, der in der Weimarer Gesellschaft das größte Entsetzen erregte und zunächst auch bedenklich genug erschien: sie folgte ihrem künstlerischen Mentor, einem Familienvater, der alt genug war, auch ihr eigener Vater zu sein, nach Konstantinopel und verheiratete sich dort mit dem Moslem gewordenen Omar al Raschid Bey. Auch ihre nächsten Angehörigen wußten im ersten Schreck keine Entschuldigung für ihre kühne Tat zu finden. Zurück ließ sie, gleichsam als ein Vermächtnis an die gute Gesellschaft Weimars, den Roman: Reines Herzens schuldig. „Aber Madame al Raschid Bey, wie sie sich jetzt nennen mußte, bewies durch ihre Werke, daß Helene Böhlau recht gehandelt habe." Äußere Kämpfe blieben ihr während der nächsten Jahre nicht erspart, aber die Zeit der inneren Kämpfe war wenigstens vorbei. Nach einigen Jahren, während deren sie auch im Orient gereist war, übersiedelte sie mit ihrem Gatten nach München.

Romane: Reines Herzens schuldig 1888. Ratsmädelgeschichten 1888. Der Rangierbahnhof 1895. Das Recht der Mutter 1897. Ratsmädel- und altweimarische Geschichten 1897. Altweimarische Liebes- und Ehegeschichten 1897. Des Zuckerbäckerlehrlings Johannisnacht (Erzählung) 1897. Halbtier (ursprünglich Adam und Eva genannt) 1899. Das Haus zur Flamm 1907.

Ihre schriftstellerische Eigenart fand Helene Böhlau erst, als sie sich ihre persönliche Selbständigkeit erkämpft hatte; erst dann kam sie auf den Boden der Wirklichkeit und zu einer freien Weltauffassung. Mit den Zeitideen, zumal mit dem Gedanken der Emanzipation der Frau, erfüllte sich die Schriftstellerin erst in München. Zwei Gruppen von Werken sind zu unterscheiden: die weimarischen

Ratsmädelgeschichten, die das engbürgerliche und philiströse Weimar zur Goethe-Schillerzeit mit behaglichem Humor schildern, jenes Klein-Weimar, an das man gewöhnlich nicht denkt, wenn man das klassische Weimar im Auge hat, und zweitens Familienromane, die meist Anklagewerke sind und die Unterdrückung der Frau durch den Mann zum Gegenstand haben. Helene Böhlaus bestes Buch ist Der Rangierbahnhof. Unter dem Bild eines solchen Bahnhofs stellt die Verfasserin, die eine an Zola erinnernde Neigung zum Symbolisieren hat, das Leben einer unruhigen Künstlerfamilie und ihrer friedlosen Geschäftigkeit dar. Greller und schärfer, doch gezwungener ist der Roman Das Recht der Mutter. Ein blindes Tendenzwerk ist der folgende Roman Halbtier (eine Frau, die zertreten, ausgehöhlt und erniedrigt wird, verkümmert unter der Last ihrer Hausfrauenpflichten). Helene Böhlau besitzt nicht jenes Streben nach rein künstlerischer Vollendung wie Ricarda Huch, doch ist sie anschaulicher, wirklichkeitsgetreuer und lebensvoller als diese; ihre Erzählungen sind natürlicher und plastischer; leider fehlt ihr jene künstlerische und menschliche Gerechtigkeit, die den Gestalten eines Kunstwerks ein freies Ausleben gönnt; sie hegt für ihre eignen Fantasiegestalten einseitig Sympathie oder Antipathie und läßt grelle Schlaglichter auf jene Momente fallen, die ihr als Anklage gegen die Tyrannei des Mannes dienen können.

Gabriele Reuter

Gabriele Reuter wurde 1859 in Alexandrien geboren. Sie war weitläufig mit Fritz Reuter verwandt. Ihr Vater besaß in Ägypten ein Handlungshaus für Ein- und Ausfuhr, doch ließ er seine Tochter in Deutschland in einer Privatanstalt in Dessau erziehen. Von 1869 bis 1872 lebte Gabriele mit den Eltern wieder in Alexandrien. 1872 starb der Vater unerwartet. Nun kamen sorgenvolle Jahre. Gabriele übersiedelte mit der Mutter nach Neuhaldensleben. Hier begann sie 1876 zu schreiben, indem sie zunächst ganz unpersönliche Unterhaltungsstoffe behandelte. Gabriele Reuter meinte damals, wenn man für den Druck schriebe, müsse man die Worte möglichst so setzen, wie andere Leute auch. Dabei kam, wie sie selbst fühlte, nur Konventionelles heraus. Karl Emil Franzos, der Herausgeber der Deutschen Dichtung, gab Gabrielen den guten Rat, unbekümmert um Regeln und Rezepte einmal ihren Schreibtisch zu beschreiben, so wie ihre Augen ihn sähen. Gabriele Reuter verstand, was er meinte und fand seitdem einen eigenen Stil. 1880 zog sie mit ihrer Mutter nach Weimar; 1895 übersiedelte sie nach Schwabing bei München, 1899 nach Wilmersdorf bei Berlin.

Romane: Aus guter Familie 1895. Frau Bürgelin und ihre Söhne 1899. Ellen von der Weiden 1900. Liselotte von Reckling 1903.

Der Roman Aus guter Familie machte den Namen der Dichterin bekannt. „Es ist weder ein Erziehungs- noch ein Tendenzbuch. Ich stand, als ich es konzipierte, den Frauenfragen noch ganz fern, völlig befangen in meinem eigenen Leben, aber das Motiv dieses Buches klang in eine Bewegung, die in der Luft vibrierte, hinein, und indem es sich mit den Klagen aus vielen Frauenherzen gleichsam zu einem lauten Gesang vermischte, bekam es jene Macht, die das Schicksal seiner stillen, schmerzlichen Heldin allein niemals ausgeübt haben würde." Das Buch ist die Geschichte einer unbefriedigten Mädchensehnsucht. Aus Rücksicht auf die Anschauungen und Wünsche der Eltern schwindet die Jugend und das Glück eines Mädchens dahin. „Wir leiden alle an der vorhergehenden Generation." Frau Bürgelin und ihre Söhne entrollt die Tragödie der Mutterschaft, Ellen von der Weiden die Tragödie der modernen Ehe.

Enrika von Handel-Mazetti

Enrika von Handel-Mazetti wurde als Tochter eines Hauptmanns im östreichischen Generalstab 1871 in Wien geboren. Die Familie stammte aus Württemberg, die Mutter war Ungarin. Der Vater starb früh. Enrika wurde streng katholisch in einem Kloster in St. Pölten aufgezogen. „Sehr bald zog mich der ignatianische Geist, der hier in liebenswürdigster Weise in Erscheinung trat, unwiderstehlich an, und ich gab mich ihm willig und ganz zu eigen." In ihrem sechzehnten Jahr verließ sie das Kloster und lebte bei ihrer Mutter in Wien. Ihre Schwester nahm später den Klosterschleier; Enrika begann sich mit schriftstellerischen Arbeiten zu beschäftigen und gründliche geschichtliche und sprachliche Studien zu treiben. Später übersiedelte sie nach Steyer in Oberöstreich. Sie schrieb die Romane: Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr 1900 und Jesse und Maria 1906.

Beide Romane behandeln vom Standpunkt des Katholizismus Glaubenskämpfe zwischen Katholiken und Protestanten. Meinrad, im Jahr 1710 spielend, ist die Geschichte eines Kindes, das erst den Versuchen, es zum Katholizismus zu bekehren, widersteht, das dann aber, nachdem es durch die Verfolgungen der orthodoxen Protestanten seinen Vater verloren hat, freiwillig katholisch wird. Der zweite Roman Jesse und Maria spielt im Jahr 1659, also zehn Jahre nach dem dreißigjährigen Krieg in Niederöstreich. Er behandelt das Schicksal eines stolzen lutherischen Edelmanns Jesse von Velderndorff, der den Bestrebungen der Gegenreformation zum Trotz die Bewohnerschaft der Umgegend wieder protestantisch machen möchte. Die schöne, streng katholische Frau eines einfachen Försters, namens Maria Schinagel, sieht in ihm den Feind ihres Glaubens und ihres häuslichen Glücks. Jesse beschwört durch seinen Übermut seinen Untergang selbst herauf; er verwundet in der Gerichtsverhandlung ein Mitglied der Kommission, wird zum Tode verurteilt und enthauptet, allerdings nicht, ohne daß seine Gegnerin sich mit ihm versöhnt und ihm Beweise ihres Mitleids gibt. Die Geschichte ist chronikartig, mit großer Kraft und Frische der Sprache erzählt. Beide Romane entrollen ungewöhnlich farbige Zeitbilder; die Konturen sind stark; alles ist in Anschauung verwandelt; der Lebensunmittelbarkeit der Darstellung übertrifft die stilisierte Art und Weise der Ricarda Huch wie die Tendenzdarstellung der Helene Böhlau. Eine dichterische Kraft wie diese hat sich mit solcher Unparteilichkeit der Schilderung in der katholischen Erzählungsliteratur bisher noch nicht verbunden. Unbedeutender sind ihre Novellen.

Anna Ritter und Agnes Miegel

Anna Ritter ist unter den Lyrikerinnen an der Spitze zu nennen. Sie wurde 1865 in Koburg geboren, verlebte die ersten Kinderjahre in Newyork, wurde in Kassel und in einer herrnhutischen Anstalt der Schweiz erzogen und verheiratete sich mit ihrem Vetter Rudolf Ritter. Aber schon 1893 starb der Gatte, und die Witwe zog sich nach Frankenhausen am Fuß des Kyffhäuser zurück, wo sie der Erziehung ihrer Kinder lebte. 1900 trat sie in die Redaktion der Gartenlaube und lebt seitdem in Stuttgart. Sie schrieb Gedichte 1898, Befreiung (neue Gedichte) 1900.

Agnes Miegel, geboren 1879 in Königsberg, ist dort auch aufgewachsen und hat von der heimatlichen Landschaft viele Anregungen empfangen. Von Königsberg ging sie nach Weimar. Später kehrte sie wieder in die Heimat zurück. Sie schrieb Gedichte 1900 und Balladen und Lieder 1907. Darin befinden sich u. a.

folgende Gedichte: Der Tanz, Die Kinder der Kleopatra, Der Abschied, Santa Caecilia, Rembrandt. Agnes Miegel entwickelte sich langsam. Literarische Einflüsse kamen ihr von Storm und Fontane. Eine ungewöhnliche Selbstkritik zeichnet sie aus. Die Gedichte atmen beherrschte Glut und Sinnlichkeit; es wird in ihnen nur das Notwendige gesagt; die künstlerische Form wird bei allem Reichtum der Fantasie streng gewahrt.

Abhängige Talente

Falke

„Man kommt auch ohne Tiefsinn aus." Mit einem Lächeln erinnert man sich dieser Worte Gustav Falkes, wenn man der abhängigen Talente gedenkt, die wissentlich oder unwissentlich im Bann größerer Talente stehen oder einfach dem Zeitstrom folgen und dabei doch oft verzweifelte Versuche machen, durch Anempfindung und Treibhauskultur den Anschein der Neuheit oder der Selbständigkeit zu erwecken. Falke, obschon ein abhängiger Poet, ist dagegen schlicht und natürlich.

Gustav Falke wurde 1853 in Lübeck geboren. Sein Vater war dort Kolonialwarenhändler; er starb früh, und der Knabe verlebte seine Kindheit unter der Obhut der Mutter, die in der Nähe von Husum, der Heimat Storms, zu Hause war. Eine alte Großtante erteilte dem Knaben, der sehr musikalisch war, den ersten Musikunterricht. Der Wunsch zu studieren, sei es Philosophie, sei es Musik, ließ sich der Kosten wegen nicht verwirklichen. Falke kam zu einem Buchhändler in Hamburg in die Lehre und war sieben Jahre Buchhandlungsgehilfe in verschiedenen Städten, in Lübeck, Essen, Hildburghausen und Stuttgart. Dann wagte er den kühnen Schritt und sattelte um. Er gab in Hamburg Klavierunterricht, die Stunde anfangs zu fünfzig Pfennig, und studierte nebenbei fleißig Musik (1874). „Leichtsinnig tat ich diesen Schritt nicht, es war die Not dahinter. Jetzt aber bin ich jener Not dankbar. War es auch mühselig, es war doch ein Kunstleben und ein Beruf eigener Wahl." Hier in Hamburg erwachte auch, vielleicht durch die Musik angeregt, die poetische Anlage, die jahrelang geschlummert hatte. An Liliencrons Novellen und Gedichten in der Gesellschaft erstarkte sein Talent. Seinen Lebensunterhalt erwarb der Poet durch Schriftstellerei und Musikunterricht. „In den zwanzig Hamburger Jahren habe ich fast jeden Sommer meinen vierwöchigen Ausflug an die See oder in die Wälder und Felder Holsteins gemacht. Das war der rechte Ort für meine Poetengabe." Der Senat von Hamburg, eine der wenigen Staatsbehörden Deutschlands, die für die moderne deutsche Literatur etwas getan haben, verlieh dem Dichter an seinem fünfzigsten Geburtstag einen Ehrengehalt. An äußeren Ereignissen ist Falkes Leben arm. „Etwas war in mir seit meiner frühesten Jugend . . . ein heimliches Lachen, eine stille Freude und ein wunderliches Hoffen auf irgend etwas, was da noch kommen muß. Mit diesen drei Weggesellen wandert sichs gut. Wie auch mein Weg sich winden mag — Ich sing' mein Lied und lob' den Tag."

Gedichtsammlungen: Mynherr der Tod 1892. Tanz und Andacht 1893. Zwischen zwei Nächten 1894. Neue Fahrt 1897. Mit dem Leben 1899. Auswahl 1900. Hohe Sommertage 1902. Frohe Fracht 1907.

Erzählendes: Aus dem Durchschnitt (Roman) 1892. Landen und Stranden (Erzählungen) 1895. Der Mann im Nebel (Roman) 1899.

Einzelne Gedichte: Gang durchs Fischerdörfchen. Die Räuber. Der Parkteich. Das Mohnfeld. Eine Liebe. Späte Rosen. Gebet (Herr, laß mich hungern dann und wann). Mondlicht. Die bunten Kühe. Das mitleidige Mädel.

Zu den schöpferischen modernen Lyrikern: Liliencron, Dehmel, Stefan George ist Gustav Falke nicht zu zählen. Seine Anfänge zeigen ihn abhängig von Mörike, Storm, K. F. Meyer und Liliencron. Namentlich der letztgenannte war von Ein-

fluß auf ihn. Die zweite Sammlung Tanz und Andacht zeigte Falke bereits selbständiger. „Liliencron braust freiherrlich mit Vieren durch die Welt; Falke gleicht dem einsamen Spaziergänger am wiegenden Kornfeld; Liliencrons Draufgängertum hat den Natursinn des streifenden Jägers, Falkes beschauliche Romantik den eines sorgsamen Gärtners." Falkes Lyrik besitzt etwas Anspruchloses, Zartes, dabei aber Tüchtiges und Männliches. Wohl ist die Wurzel seines Glücks und seiner Poesie die Familie, das „Herddämmerglück"; er liebt die Mäßigung und Harmonie, aber er kriecht doch nicht wie Trojan oder Seidel ins Enge; er betet zu den Sternen um Not und Hunger, damit er nicht vom Behagen des Alltags hinabgezogen werde, er betet um die Erhaltung seiner leichten Füße zu Spiel und Tanz. Er möchte ein Mensch im Sinne Goethes, er möchte ein Kämpfer sein; eine leise Resignation klingt wohl zuweilen hervor, wenn er das große Leben in der Ferne vorbeirauschen hört. Doch kennt er seine Grenzen. Auch manches von dem, was innerhalb seiner Begabung liegt, ist tändelnd, witzelnd, nüchtern. Die Weizenkörner seiner Dichtung sind unter viel Spreu verborgen. Neuen Inhalt oder neue Formen bietet Falke nicht; innerhalb der überkommenen poetischen Vorstellungen bewegt er sich mit schlichter Grazie. Falke besitzt auch Humor, er hat Tier- und Kindergeschichten geschrieben (Das Buch von der Katze 1900, Das Vogelbuch 1902, Der gestiefelte Kater 1904). Die Romane Falkes geben Hamburger Lebensbilder. Im Ganzen ist Falkes Erscheinung erfreulich. „Man kommt auch ohne Tiefsinn aus."

Bahr

Er ist der Gewandteste und Vielseitigste von allen, die im Bann größerer Talente stehen. An ihm wie an keinem andern kann man den Wandel im Zeitgeschmack studieren.

Hermann Bahr wurde 1863 in Linz geboren. Eine erstaunliche Beweglichkeit des Geistes begann sich schon früh bei ihm zu zeigen, er schriftstellerte bereits auf der Schule; für das Theater hegte er eine glühende Leidenschaft, ja er dachte selbst daran, Schauspieler zu werden. Er besuchte zunächst die Universitäten Wien, Graz und Czernowitz. 1884 kam er nach Berlin, um Staatswissenschaften zu studieren. Ein unklares, unbändiges Verlangen nach neuem Wissen und neuer Kunst erfüllte ihn. Durch Arno Holz ward er dem Naturalismus zugeführt. Von Berlin kehrte er 1887 nach Östreich zurück, um zu dienen; dann stürmte er lebenshungrig in die Welt. Das Weib, die Kunst, die Mode: diese drei füllten ihn gänzlich aus. 1888 war er in Paris, von da reiste er nach Spanien und Marokko. Zum zweiten Mal kehrte er 1889 nach Berlin zurück. Durch weltmännisches Wesen, durch journalistische Gewandtheit und durch frühes Erhorchen der Stimmen der Zeit spielte er in den Tagen der Freien Bühne eine gewisse Rolle. Er ward Redakteur an der Zeitschrift Freie Bühne, die seinen ersten Roman Die gute Schule brachte. 1891 reiste Bahr nach Petersburg; im folgenden Jahr ging er nach Wien. Hier öffnete sich ihm das wichtigste Feld seiner Tätigkeit. Er trug die Ideen der modernen Literaturbewegung nach Wien, wollte eine des Östreichertums bewußte Literatur erwecken und scharte in den Kaffeehäusern Wiens, namentlich im Café Griensteidl, eine Schar Jungwiener um sich. Kinder waren es von seinem Geiste: der junge Loris oder Theophil Morren (Hugo von Hofmannsthal), der junge Anatol (Arthur Schnitzler), Richard Beer-Hoffmann, Felix Dörmann, Peter Altenberg, Philipp Langmann. Bahr war nacheinander Kritiker an der Deutschen Zeitung, an der Zeit, am Neuen Wiener Tageblatt. Für die Wiener Schauspieler Mitterwurzer und Kainz, für den Philosophen E. Mach, für den Maler Klimt, für den Raumkünstler Olbrich, für die östreichischen Dichter Stifter und Stelzhamer war er mit Begeisterung tätig. Paris, London, Italien besuchte er wiederholt. Allmählich lenkte Bahr in ruhigere Bahnen. Seine Lust, den Philister zu verblüffen, verlor sich. Die Sicherheit und Schnelligkeit, den anderen

vorauszueilen, nahm im Lauf der Jahre ab; er heiratete, baute sich ein Haus, legte sich auf Blumenzucht, sah mit untergeschlagenen Armen behaglich dem Treiben der Welt zu, und die Werke, die er schrieb, näherten sich immer mehr der herkömmlichen Unterhaltungsliteratur.

Dramen: Die neuen Menschen 1887. Die große Sünde 1889. Die Mutter 1891. Das Tschaperl 1897. Josefine 1898. Der Star 1898. Der Athlet 1899. Wienerinnen 1900. Der Apostel 1901. Der Meister 1903. Ringelspiel 1906.
Romane: Die gute Schule 1890. Theater 1897.
Kritiken: Zur Kritik der Moderne 1890. Die Überwindung des Naturalismus 1891. Wiener Theater 1892 ff. Dialog über das Tragische 1904.

In Zeiten, da alles schwankt und man in allem Neuen das Große sieht, scheinen Naturen wie die Bahrs entwicklungsreicher, tiefer und kühner zu sein als sie in Wirklichkeit sind. Hermann Bahr war ein unglaublich beweglicher und genußfreudiger Allesempfanger, ein verwandlungskünstlerischer Allesempfinder, ein Anbeter des Erfolges, ein literarischer Schauspieler, der alle fremden Naturen sich einverleiben und nach kurzem Verweilen wieder verlassen konnte. Alles ist Verwandlung: da treffen wir das Wesen von Hermann Bahr. „Ich konnte alles beweisen und glaubte eigentlich gar nichts", sagt er von seiner eigenen Schulzeit. „Seien wir ehrlich: wer in unserer Zeit, der kein Schwindler ist, hat denn noch „Gesinnung", wer hat „Charakter", wer bleibt sich denn, wie das bei den Liberalen hieß, wer bleibt sich denn „treu?" Dieses „Stirb und Werde" Goethes . . . ist uns so geläufig geworden, daß wir wirklich jetzt schon jeder von uns, denkt er sich nur um zehn Jahre zurück, sich kaum mehr erinnern kann, wie er damals gewesen ist. Wir alle sind Schauspieler, wir verleugnen und verwandeln uns so, daß wir oft selber vor uns erschrecken." Diese Ansichten hat, wie früher hervorgehoben, der Philosoph Mach, den Bahr als eins seiner tiefsten Erlebnisse bezeichnete, in geistvoller Weise begründet. Das Ich ist nur eine Illusion. Das Ich verwandelt sich unaufhörlich, und wir können nicht sagen, wann das eine aufhört, wann das andere anfängt. Es gibt Menschen, die ein drei- oder vierfaches Ich haben. „Das erste verschwindet, das zweite sinkt ihm nach, ein drittes, ein viertes taucht auf, da kehrt das erste zurück, und keins kann sich auf das andre besinnen, eines weiß vom andern nichts, es scheinen eigentlich in der Tat drei oder vier Menschen zu sein, die sich nur desselben Körpers bedienen, um an ihm der Reihe nach abwechselnd zu erscheinen, dann aber plötzlich wieder in leere Luft zu zerrinnen."

Bahr warf sich zuerst mit schwärmerischer Inbrunst dem Naturalismus in die Arme. Seit dem Winter 1887, als er zu Arno Holz nach Niederschönhausen im Norden Berlins pilgerte, hat er bis 1907 viele Ichs gehabt: Zola, Taine, Manet, Ibsen, Strindberg, Marx; Huysmans, Maupassant, Maeterlinck; Baudelaire, Verlaine, Puvis de Chavannes; Nietzsche, Mach, Raimund und die Duse; Stifter, Stelzhamer, Sada Yacco, die Japaner überhaupt, Klimt und Goethe: das sind einige der Ichs, die Bahr durchlebt hat. Stets wollte Hermann Bahr mit führen; stets hatte er die Bücher, die in den europäischen Literaturen Aufsehen erregten, einen „halben Tag" früher gelesen als die anderen. Als sich der Romanschriftsteller J. K. Huysmans, Maupassant und drei andere Schriftsteller nach La Terre von Zola und dem Übernaturalismus lossagten, fand auch Bahr im Symbolismus einen neuen, inbrünstig verkündeten Glauben, und Maeterlinck ward ihm der Überwinder des Naturalismus. Aber er trug kein Bedenken, acht Monat später, nachdem er den Naturalismus überwunden hatte, schon von einem Überwinder Maeter-

links zu reden. Und so ging es in endloser Kette fort. Der Wandel seines Ich war stets nur äußerlich, war abhängig von andern, von dem und jenem Buch, von dem und jenem Schauspieler, der und jener Erscheinung des literarischen Marktes. Selbst das Östreichertum, das Bahr vielleicht von allen seinen Verwandlungen und Verkleidungen am tiefsten geliebt hat, warf er 1906 mit zornigen Worten als Schwindel weg. Ein tiefes Mitleid, ja ein Grauen mag einen überkommen, diesen Märtyrer eines verführerisch reichen Talentes zu sehen, der jeden Halt in seiner Kunst, in seinem Volkstum, in der Sittlichkeit verloren hat, diesen national und literarisch Entwurzelten, der alle Schranken und Pflichten, die er Vorurteile nennt, durchbrochen hat und der wie ein schönes wildes Tier in Freiheit umherschweifen möchte und der schließlich erkennen muß, daß er auf das grausamste, wie in einen Gummikäfig in sein eigenes, enges, durch die ewigen Wandlungen erschlafftes und erschöpftes Ich eingesperrt bleibt. Dabei ist Bahr keineswegs ein Gaukelspieler. Wohl ist er eitel und kokett bis in die Fingerspitzen und Haarlocken, aber er ist auch warmherzig und begeistert; er ist, wenn er für eine Sache eintritt, von ihrer Bedeutung momentan überzeugt; er glaubt, solange er schreibt; er ist außerordentlich fleißig und geschickt, dabei schalkhaft und graziös; er hat für die Literatur, auch wenn er nichts Bleibendes geschaffen hat, als Händler mit Ideen, als eine Art Kommissionär, eine gewisse Bedeutung.

Das Schöpferische bei Bahr ist gering. Eine Übersicht seiner wichtigsten Dramen und Romane mag dies zeigen.

Die gute Schule. Ein Pariser Roman mit leicht verhüllter Beziehung auf Bahr selbst. Ein Buch, von der ersten bis zur letzten Seite besprengt mit den Wohlgerüchen der Kokotten. Der Held sucht nach neuer Kunst und neuer Liebe, die sich in die allgemeine Decadence schickt. Die gute Schule der wirklichen Weisheit ist die Liebe fin de siècle. Das Werk eines literarischen Faiseurs, der vor dem Spiegel schreibt.

Josefine. Ein pseudohistorisches Drama, das zeigen soll, wie der schlummernde Genius Napoleon Bonapartes durch Josefine Beauharnais entfesselt wird.

Der Star. Satirisches Liebesdrama aus dem Leben einer Wiener Schauspielerin mit possenhaftem Schluß.

Der Athlet. Ehekomödie eines Kraftmenschen, der nur dem eigenen Willen gehorchen möchte, in Wirklichkeit aber von dem Urteil seiner Umgebung abhängig ist.

Der Apostel. Ein Parlamentsdrama, worin ein naiver Minister den Wandel der Volksgunst kennen lernt.

Der Meister. Problemdrama eines klaren und kühlen Vernunftmenschen, der Kopf und Herz isoliert, aber in seiner eigenen Ehe Schiffbruch leidet.

Wienerinnen. Konversationsstück mit satirischen Spitzen gegen Frauenerziehung und falsche Modernität.

Nur in seinem ersten Roman Die gute Schule nahm sich Bahr wirklich ernst. Dieser Ernst fehlt seinen späteren Werken. Sie enthalten mancherlei Gutes, zumal im Dialog und in Zustandsschilderungen, es ist viel Amüsantes und Witziges darin, aber es ist alles nur geplaudert, nicht gestaltet, und das innerlich Überzeugende fehlt. Ein unechtes, flittriges Eintagsdichten.

„Bahr hat als Dichter die Gebärde des Journalisten", urteilt über ihn Rudolf Lothar, „und als Journalist die Gebärde des Dichters. In der Gebärde liegt seine Wirkung. Oft ist die Gebärde liebenswürdig, oft graziös und anmutig, oft auch nur seltsam oder geschmacklos. Er sucht mit Leidenschaft und Rastlosigkeit die Schönheit. Aber diese Leidenschaft und diese Unrast scheinen der Neugier zu entspringen. Er sucht die Schönheit draußen, nicht in sich selbst.

Bahrs ganzes Wesen ist aus Impressionen zusammengesetzt, und so geht auch seine ganze Entwicklung von Impression zu Impression, von äußerem Eindruck zu äußerem Eindruck. Sie ist äußerlich, nicht innerlich. Und nur der Dichter findet die Schönheit, der sie in der eigenen Brust sucht, der zu innerlicher Klärung und Überzeugung sich durch innerliche Kämpfe durcharbeitet."

Aus Sucht, andern voranzueilen, jagte Bahr der Mode nach. Er nahm ein fremdes Ich nach dem andern in sich auf. Schließlich verlor er darüber sein eigentliches Ich. Er kam an die Grenze, wo er schließlich nicht mehr weiter konnte. Er war atemlos. Er hatte sich innerlich ausgehöhlt. Die Beweglichkeit des Geistes ließ nach. Auch die Anstöße von außen hörten mit den Jahren auf. So versagt er. Er tut resigniert; tut sicher; ist leicht, gewandt, liebenswürdig wie früher, doch sein Einfluß auf die Zeit ist dahin.

Schnitzler

Von Bahr gehen in Deutsch-Östreich wichtige Anregungen aus. Sie zeigen sich zunächst bei Arthur Schnitzler in Form eines lyrischen und melancholischen Naturalismus. Der Berliner Naturalismus, der Wahrheit forderte und zwar mit Vorliebe um den Preis der Schönheit, war schon durch Bahr in sehr abgetönter Gestalt nach Wien gekommen. Hier ward der Naturalismus, der scheinbar Unbestechliche, Scharfe und Kantige, zu einem weichen, verbindlichen, formvollendeten, ein wenig träumerischen Gesellen.

In keiner Stadt, auch nicht in Berlin und München, ist der Einfluß der bodenständigen Kultur so groß gewesen wie in Wien. Es war, als ob der Sonnenhauch des „Kapuas der Geister", von dem Grillparzer spricht, gemeinsam mit der Anmut und Eleganz der Wiener Frauen, mit der weichen Musik, mit dem „Heurigen", mit der phäakenhaften Küche der Wienerstadt den Berliner Fremdling seiner rauhen Kraft beraubt hätte. Was aus Wiener Boden steigt, sei es Plastik, Literatur oder Feuilleton, hat an sich schon einen naiveren Zug und eine weichere Form; es ist von Natur zutraulicher, holder, einschmeichelnder; die Sinnlichkeit ist herzlicher, sie trägt nicht die gleißende Hülle verbotener Lust; das Leben, das im Bannkreis norddeutschen Denkens drohend wie eine Aufgabe vor dem Menschen dasteht, erscheint in Wien dem Menschen wie ein Genuß. Die ernsten, schweren, tragischen Seiten des Lebens fehlen im Wiener Charakter nicht ganz; aber der Wiener Poet liebt es nicht, Not und Elend in greifbarer Wirklichkeit zu zeigen; er begnügt sich, sie aus der Ferne darzustellen, er verschönt und mildert sie durch die Erinnerung, und so huscht zum Leichtsinn denn auch ein Streifen sanfter Melancholie in die Welt der Wiener Dichtung.

Das ist das Element, aus dem Arthur Schnitzlers dichterisches Schaffen aufsteigt. Arthur Schnitzler wurde 1862 in Wien als Sohn eines Arztes geboren, er studierte Medizin und promovierte 1885 zum Doktor. Von 1886 bis 1888 war er im Allgemeinen Krankenhaus angestellt, nachher ward er Assistent an der Poliklinik und ließ sich als praktischer Arzt in Wien nieder.

Einakter: Anatol (sieben Einakter) 1893. Der grüne Kakadu (drei Einakter) 1899. Reigen (zehn Dialoge) 1900. Lebendige Stunden (vier Einakter) 1902. Marionetten (drei Einakter) 1906.
Schauspiele: Liebelei 1895. Freiwild 1896. Der Schleier der Beatrice 1900. Der einsame Weg 1903. Der Ruf des Lebens 1905.
Novellen: Sterben 1895. Leutnant Gustl 1900.

Zu dem Wienertum, das ganz allgemein Schnitzlers Talent bestimmt und ihm einen Untergrund im Heimatlichen gibt, kommt nun seine besondere Begabung, eine Mischung von Nachdenklichkeit und Forschertrieb. Er hat eine weiche, leise Art, die das Leben darstellt in seiner Gebrochenheit, mit einer schwermütigen Resignation, in einer weichen melodischen Sprache. Seine Eigenart spiegelt sich am besten in seinem dreiaktigen Schauspiel Liebelei.

Liebelei. Ein junger Student Fritz Lobhaimer, dem das Lieben gewohnte Beschäftigung ist, trifft auf ein junges Mädchen, Christine Weiring, das ihn wirklich liebt. Christine ist die Tochter eines alten Violinspielers am Josefstädter Theater. Sie nimmt das Verhältnis ernst, indessen Fritz es nur als Liebelei auffaßt. Zwei Tage, nachdem er Christine besucht hat, erfährt sie, daß er im Duell gefallen ist, um eine andere, verheiratete Frau. Nicht einmal eine Zeile zum Abschied hat ihr Fritz hinterlassen; auch seine Leiche darf sie nicht mehr sehen. Da fühlt Christine, daß sie ihm im Grunde nichts gewesen, obgleich sie ihm alles gab, und sie macht ihrem Leben durch Selbstmord ein Ende.

Das süße Mädel — die verheiratete Frau, die ein Verhältnis hat — der Liebhaber — der Freund: diese Figuren der Wiener Lebewelt kehren in allen Stücken Schnitzlers wieder. Das süße Mädel, das naiv dem Glück der Stunde lebt, ist seine Lieblingsgestalt. Wolzogen hat den Namen, Schnitzler den Typus geschaffen. Er vergleicht das süße Mädel mit einem getragenen Wiener Walzer: „Sentimentale Heiterkeit, lächelnde, schalkhafte Wehmut, das ist so ihr Wesen . . . es wird einem warm und zufrieden bei ihr . . . wenn ich ihr ein Veilchenbukett bringe, steht ihr eine Träne im Augenwinkel.“ Das Bild vom Wiener Leben, das Schnitzler gibt, ist weich und anmutig, und mit einem gewissen schmachtenden Blick schmiegt es sich förmlich an den Leser an, aber man muß doch sagen, sein Hauptreiz liegt im Erotischen, im Stofflichen. Diesen erotischen Reiz sucht Schnitzler zu erhöhen, indem er nur Andeutungen gibt. Er hat darin viel von den Franzosen gelernt. Auf das geschickteste weiß er zu verschleiern und das Fehlende erraten zu lassen. Meisterhaft versteht er es auch, seine kleinen Novellen und Einakter mit einer bezwingenden Schwermut zu umhüllen. Er ist dabei nicht frei von Tuerei. Wie alle Wiener, ist auch Schnitzler in hohem Grade Kulturpoet, das heißt hier: er verbindet großstädtisches Raffinement mit volksmäßiger Schlichtheit. Indem er nur einen Hauch von Poesie um die Menschen und Dinge legt, verheißt er mehr als er in Wirklichkeit zu halten vermag. Das zeigt sich dort, wo Schnitzler einmal mit volleren Farben und in größeren Zusammenhängen zu schaffen sucht. Im Grunde handelt es sich bei Schnitzler nur um drei Dinge, um Liebe, Tod und Theater oder um „Liebeln, Sterbeln und Komödiespielen.“ „Schnitzler hat wenig. Er muß sparen. So will er es denn mit der zärtlichsten Sorge, mit erfinderischer Mühe, mit geduldigem Geize schleifen, bis das Geringe durch seine unermüdlichen Künste Adel und Würde verdient. Was er bringt, ist nichtig. Aber wie er es bringt, darf gelten . . . Er weiß immer nur einen einzigen Menschen, ja nur ein einziges Gefühl zu gestalten. Aber dieser Gestalt gibt er Vollkommenheit, Vollendung.“ Schnitzlers Gebiet ist die Skizze, die Novellette, der Einakter. Zu den besten seiner kleinen Einakter zählen: Der grüne Kakadu, Die letzten Masken, Literatur, Der Puppenspieler. Er hat auch Größeres zu schaffen gesucht, überall versagte er: im Thesenstück (Freiwild), im leeren und verworrenen Prunkstück aus der

Renaissancezeit (Der Schleier der Beatrice), im psychologischen Problemdrama (Der einsame Weg, Der Ruf des Lebens). In diesen größeren Werken zeigte sich, daß Schnitzler auf Draht arbeitet.

Hofmannsthal

Einen Schritt weiter geht Hofmannsthal. War Schnitzler, wenn auch keineswegs ein Naturalist, doch noch auf dem Boden der Wirklichkeit geblieben, die er nur der rauhen Greifbarkeit beraubte und in lyrisch-melancholische Formen auflöste, so ging Hugo von Hofmannsthal darauf aus, die Beziehungen zu dem Leben so weit wie möglich zu verflüchtigen. Hierfür war Wien der geeignetste Boden. Hier hatte Bahr schon einen psychologischen Impressionismus mitgebracht, eine hohe Kultur des Wortes und der Farbe, die im ästhetischen Salon und im Kaffeehaus, nicht im Volke wurzelte.

In dem Rheinländer Stefan George haben wir bereits den Führer der neuen, dem Naturalismus entgegengesetzten Kunstrichtung kennen gelernt. Er war in seinem Kreis der eigentlich schöpferische Geist, die anderen waren mehr oder weniger nur abgeleitete und rückschauende Dichter. Sie schöpften die Kunst nicht aus ihrem Innern; sie holten sie aus den Werken, in denen solches Leben wie in kristallenen Vasen schon künstlerisch geschöpft war. In erster Linie gingen die jungen Wiener Ästheten auf Bücher (Dramen, Epen, Romane und lyrische Gedichte), dann aber auch auf Gemälde, Statuen, Kompositionen, kurz auf bereits gedichtete, bereits gemalte, bereits gemeißelte, bereits tonvermählte Kunst zurück. Sie hatten von Hermann Bahr, dem hohen Meister des Anempfindens, jene Fähigkeit erworben, in fremde Ichs und fremde Kultur zu schlüpfen und in bunter, glänzender Verkleidung mit dem eigenen Ich zu spielen.

Keine zeitliche Grenze, keine nationale Empfindung hemmt diese Künstler mehr. Sie sammeln aus den Werken Indiens, Arabiens und der Antike, aus den Dichtungen der Hebräer, Spanier und Franzosen, aus Sophokles, Shakespeare, Otway, Goethe, Novalis, Platen, Swinburne, Verlaine, Browning, Nietzsche, Wilde und d'Annunzio, aus den Gemälden von Sandro Botticelli bis Böcklin und Klimt, aus den Philosophien von Giordano Bruno bis E. Mach, aus den Kompositionen von Schumann, Chopin und Richard Wagner, aus der tausendjährigen Pyramide menschlicher Kultur in erster Linie Eins: Worte, — in zweiter Linie Bilder, Farben, Töne, Lichter, Empfindungen und Ideen. Es entsteht die künstlichste Kunst, in die sich überquellend ein Reichtum ohne Gleichen ergießt. Und indem die Künstler, Goldschmiede des Wortes, Edelmetall und Edelgestein nicht bloß kaltsinnig nebeneinander stellen, sondern innerlich wirklich verschmelzen zu neuen Gebilden, entwickeln sie höchste Fertigkeit, glänzendstes Formtalent, feinsten Geschmack.

Will man erkennen, bis zu welchem Grade diese Ästheten sich von dem Leben entfernen, dann muß man ihre eigenen Aussprüche hören. Hofmannsthal versteigt sich bis zu dem Satz:

„Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie.“ Und ferner: „Gedichte sind gewichtlose Gewebe aus Worten.“ „Eine neue und kühne Verbindung von Worten ist das wundervollste Geschenk für die Seele und nicht geringer

als ein Standbild des Knaben Antinous oder eine große gewölbte Pforte." „Die Worte sind alles." Was Hofmannsthal an d'Annunzio rühmt, gilt auch von ihm: „Sein Lebens- und Weltgefühl hat sich nicht am Leben und an der Welt entzündet, sondern an künstlichen Dingen: an dem größten Kunstwerk ‚Sprache', an den großen Bildern der großen Epoche, und an anderen niedrigeren Kunstwerken." „Ihn haben die Worte, mit denen wir die Lust und Schmerzen des Lebens nennen, erbeben gemacht, früher und stärker und tiefer als das Leben selbst."

So gehen die Ästheten nicht davon aus, wie Goethe und das kleinste Dichterlein es bisher getan hatten, das Leben zu erleben, sondern davon, die Kunst zu erleben, und da dies allzeit leichter ist, als im Dampf und Qualm und Staub des Lebens sich selbst zu behaupten, seinen Glauben an das Höhere zu begründen, und ein Stück Leben sich untertänig zu machen, so ist es auch erklärlich, daß die Wiener Dichter schon in erstaunlich frühen Jahren gleichsam spielend zu hoher Meisterschaft kommen. Der glänzendste Dichter dieser Art ist Hugo von Hofmannsthal. Er stehe hier als Vertreter einer ganzen Reihe von ähnlichen Dichtern.

Mit wenig Worten ist sein Leben erzählt. Es liegt in der Natur der Sache, daß man bei einem Dichter, „dem Worte alles sind", nicht nötig hat, das Leben zur Erklärung seiner Dichtung heranzuziehen. Hugo von Hofmannsthal wurde 1874 in Wien geboren. Er war ein Kind des Reichtums. Ihm hatte die Natur die Gabe glücklicher leichter Empfänglichkeit verliehen. Er schrieb schon auf der Schulbank mit siebzehn Jahren sein erstes dramatisches Gedicht; mit neunzehn Jahren verfaßte er das Drama Der Tor und der Tod. Die Stücke erschienen unter den Decknamen Theophil Morren und Loris. Sie sind in ihrer Art vollendet und werden durch keins seiner späteren Stücke übertroffen. Hofmannsthal lebt in Wien. Er hat Reisen nach Frankreich und Italien gemacht und sich namentlich in Venedig mit Vorliebe aufgehalten. Seine ersten Werke erschienen in kostbaren Einzeldrucken und in den Blättern für die Kunst, die nur wenig Auserwählten zugänglich waren.

Dramatische Gedichte: Gestern 1891. Der Tod des Tizian 1892, aufgeführt 1901. Der Tor und der Tod 1893, als Buch 1900 erschienen. Die Frau im Fenster 1898. Theater in Versen 1899 (Die Frau im Fenster, Die Hochzeit der Sobeïde, Der Abenteurer und Die Sängerin). Der Kaiser und die Hexe 1900. Das Bergwerk zu Falun 1900. Das kleine Welttheater oder Die Glücklichen, ein Puppenspiel 1903. Elektra, frei nach Sophokles 1903. Das gerettete Venedig nach Thomas Otway 1904. Ödipus und die Sphinx 1906. Ödipus der König 1907.

Ausgewählte Gedichte 1903. Darin: Erlebnis. Wolken. Regen in der Dämmerung. Vorfrühling (Es läuft der Frühlingswind). Melusine. Leben. Mein Garten. Die Töchter der Gärtnerin. Terzinen. Der Jüngling in der Landschaft. Ein Traum von großer Magie. Ballade des äußern Lebens (Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen). Den Erben laß verschwenden. Der Jüngling und die Spinne. Idylle.

Prosa: Das Märchen der 672. Nacht und andre Erzählungen 1905. Unterhaltungen über literarische Gegenstände 1905. Prosaische Schriften 1907.

Man kann sich, wenn man Hofmannsthals Werke kennen lernt, zuerst eines gewissen Staunens nicht enthalten. Hofmannsthal wirkt fast wie ein Zauberer. In reichen prachtvollen Versen weht uns die höchste Schönheit an; aus unsagbar zarten Worten grüßt ein formvollendeter Geist. Von der düsteren Verworrenheit des Lebens befreit, sehen wir die Welt voll Harmonie, voll Schönheit und Größe; eine Wärme umspielt uns und wiegt uns in holden Schlummer; Träume erwachen; wir finden die Einfachheit und Fülle der nahen und fernen Erscheinungen vereinigt. Doch wir wissen, wie diese Kunst entstanden ist, wie dieser Dichtung das Schöpferische und Organische fehlt, wie sie übernommenes ererbtes Kulturgut ist. Hier die wichtigsten Werke seiner Frühzeit.

Der Tod des Tizian: Gespräche der Schüler und Freunde Tizians auf einer Terrasse mit dem Blick auf Venedig, indessen im Innern des hohen Palastes der sterbende Meister an seinem letzten Bilde malt.

Der Tor und der Tod: Claudio, ein junger Edelmann, der des Lebens müde ist, ruft den Tod herbei, der ihn von des Lebens Leere befreien soll. Der Tod kommt in stiller hoher Majestät, eine Fidel in der Hand. Der Edelmann erbebt. Er sträubt sich gegen den Tod, da er ja noch gar nicht wirklich gelebt habe. Da zeigt ihm der Tod den Reichtum des Lebens, an dem der Jüngling vorübergegangen ist, ohne es zu achten, an der aus dem Grab erstandenen Mutter, an der Geliebten und an dem toten Freund. Und nun, nachdem Claudio das „Leben“ gesehen, sieht er dem Tod ins Antlitz und stirbt.

Die Frau im Fenster: Die letzte Szene einer Liebestragödie, die nur zwischen drei Personen spielt, zwischen Dianora (der Frau im Fenster), der Amme und dem Gatten.

Die Hochzeit der Sobeïde. Die junge Sobeïde stößt, auf Wunsch der Eltern mit einem edlen Mann vermählt, die abgeklärte Weisheit des Alters zurück, eilt in das Haus des Geliebten, wo sie die Seligkeit der Liebe für sich hofft. Doch sie findet nur Lüge. Angeekelt von dem, was sie bisher Liebe nannte, flieht sie zu dem Gatten zurück. In seinem Garten gibt sie sich selbst den Tod, den letzten Liebesblick auf ihn gerichtet.

Der Kaiser und die Hexe: Ein Kaiser von Byzanz, der sieben Jahre in den Liebesbanden einer Hexe geschmachtet hat, ist frei von ihr, wenn er sie sieben Tage nicht berührt. Dreimal tritt sie ihm verführerisch entgegen. Doch durch drei Erlebnisse zu tiefer Selbstprüfung veranlaßt, weist er sie ab und mit der untergehenden Sonne sinkt sie zusammen.

Das Bergwerk zu Falun: Den Matrosen Elis Fröbom in einem schwedischen Hafenort zieht es in geheimnisvoller Weise in die Tiefe der Erde. Der alte Torbern führt Elis in das Innere der Erde, wo die Königin der Geister sich nach ihm sehnt. Elis steigt wieder zur Oberwelt empor, fährt nach der Bergwerksstadt Falun, dort Bergmann zu werden, um der Königin in der Tiefe nahe zu sein. Da bricht die Handlung ab.

Die Werke sind voll von Geschmack und Gefühl für Schönheit; Hofmannsthal selbst ist voll Wissen; nur fühlt man in ihm keine Entwicklungskraft. Es liegt in den Worten viel musikalische Stimmung, viel traumschwere Lyrik, namentlich das Matte, Hinsterbende, das von Ferne Gesehene gelingt ihm wundervoll. An manchen Stellen berauscht er sich selber im Klang seiner Sprache. „Er hat zuweilen Worte, die man wie mit Fruchtextrakt gefüllte Bonbons auf der Zunge zergehen lassen muß, um sie zu genießen, und vielleicht ist seine Poesie für manche große Kinder, die sich an ihr delektieren, eine Art poetischer Konditorei.“ Nicht am einzelnen Werk, nur an der Gesamtheit der Dichtungen erkennt man die abgeleitete, übernommene Schönheit, die Unfruchtbarkeit und Künstlichkeit seiner Werke. Hofmannsthals Poesie ist wie Fausts Homunkulus im Augenblick des Entstehens schon vollendet. Die Werke des Neunzehnjährigen reden hier eine deutliche Sprache: er spiegelt in seiner Dichtung die Ruhe vor und hat den Sturm nicht erlebt; er feiert die Harmonie, und die Zwiespältigkeit des Lebens ging ihm statt durchs Herz nur wie ein Riß durch die bunte Weste; er preist die Schönheit und kennt die Leidenschaft noch nicht. So gibt uns der junge Hofmannsthal Resultate ohne Entwicklung, eine Regelmäßigkeit ohne gebändigtes Chaos, eine Weisheit ohne Kampf, eine Dichtung, der das Erlebnis fehlt. Geschmeidig taucht er in Vergangenheiten, in fremde Stile und Kulturen, wo Seltenes und Kostbares zu entdecken ist: in die Renaissancezeit, in das Venedig des 17. und 18. Jahrhunderts, in die Zeit des Wiener Empire und des Biedermeierstils, in den Orient, in die nordische Sage und ins mykenische Zeitalter Griechenlands. Die Menschen, die auftreten, sind stets

dieselben schönen, aber knochenlosen Gestalten; sie sprechen dieselben formvollendeten knochenlosen Sätze, sie alle leiden unter derselben Eintönigkeit. Einmal nur hat Hofmannsthal ein inneres Erleben gestaltet. In dem Drama Tor und Tod hat er das Tragische der Existenz eines Ästheten geschildert, der „im Genuß der Kunst den Genuß des Lebens verloren hat, der nicht das Leben durch die Kunst steigert und erhöht, sondern vielmehr in der Kunst allein lebt.“ Hier hat Hofmannsthal die Tragik seiner eigenen Kunst ausgesprochen:

Ich hab' mich so an Künstliches verloren,
Daß ich die Sonne sah aus toten Augen,
Und nicht mehr hörte, als durch tote Ohren:
Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch,
Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt,
Mit kleinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch,
Das man zur Hälft' noch nicht und halb nicht mehr begreift,
Und hinter dem der Sinn erst nach Lebend'gem schweift.

Über die rein subjektiven, lyrischen, nur äußerlich dramatischen Werke suchte sich Hofmannsthal in seiner späteren Zeit in ernsteren, kraftvolleren Schöpfungen zu erheben. Er versuchte dies in Elektra, die er dem Sophokles nachdichtete, in dem Geretteten Venedig nach einem alten Stück von Otway, einem Vorgänger Shakespeares, und in Ödipus und der Sphinx, das die Vorgeschichte zu den Ödipusdramen von Sophokles gibt.

Elektra: Elektra, des erschlagenen Agamemnon Tochter, haßt mit aller Kraft ihrer Seele ihre Mutter Klytämnestra und deren zweiten Gatten Ägisth. Sie kündet der von Träumen gefolterten Mutter den Tod von der Rächerhand ihres verschollenen Sohns Orest an. Da kommt die falsche Nachricht von dem Tode des Orest. Elektra faßt daraufhin den Plan, die Rachetat selbst auszuführen. Aber der totgeglaubte Orest erscheint und gibt sich Elektra zu erkennen. Voll wahnsinniger Blutgier reicht sie ihm das Beil, unter dem Agamemnon fiel, um damit die eigene Mutter zu töten. Mit trügerischen Worten lockt Elektra auch Ägisth in den Tod. Und als beide mit gellendem Schrei unter dem Beil des Orest gefallen sind, da erhebt sich Elektra zu einem mänadenhaften Reigen, bis sie, vom Gefühl gesättigter Rache getötet, zusammenbricht.

Ödipus und die Sphinx. Ödipus, schon als Kind im Gebirge ausgesetzt, von dunklen Weissagungen der Priesterin belastet, erschlägt an einem Kreuzweg seinen Vater Laios, ohne zu wissen, wer es ist. In Theben herrscht Kreon, der welke und verdorbene Sproß des alten Königsgeschlechts. Ein Ungeheuer, die Sphinx, verwüstet das Land. Um den erschlagenen Laios trauert seine Mutter, die alte kraftvoll herrische Königin Antiope, und seine jugendliche Witwe Jokaste, die Mutter des Ödipus. Jokaste entdeckt der alten Königin das Geheimnis von der Geburt und der Aussetzung eines Sohnes des Laios, der seitdem verschollen ist. Da kommt, von dem Volk begrüßt, Ödipus, das Land von der Sphinx zu erretten. Verräterisch führt Kreon bei nächtlicher Weile den jungen Helden zur Höhle der Sphinx. Doch dieser bezwingt schon durch seinen Anblick das Ungeheuer und überwindet den tückischen Kreon. Jokaste erreicht an der Spitze eines jubelnden Festzugs im Glanz der Morgensonne die Höhe. Ödipus und Jokaste vereinigen sich.

Das Anlehnen an ältere große Werke der Weltliteratur in der späteren Zeit Hofmannsthals ist charakteristisch für die Schlingpflanzenart der Ästhetenkunst. Sie bleibt dieselbe, die sie in der Frühzeit war; noch immer wurzelt sie in der Literatur, nicht im Leben, nur rafft sie jetzt aus der Weltliteratur nicht bloß Worte, sondern Stoffe, Gestalten und Handlungen, um sie mit Wortpracht und Wortglanz zu überkleiden. Wie ein Richterspruch klingt uns das eigene Wort Hof-

mannsthals ins Ohr: „Es führt von der Poesie kein Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Kunst.“ Immerhin ist es charakteristisch, sagt der bekannte Dramaturg Alfred von Berger, daß diese Kunst, um weiter leben zu können, ihre Wurzeln nicht ins Erdreich des Dichters senkt, sondern wie immergrüner Efeu um alte Tempel oder hohe mächtige Eichen sich schlingt, sie mit wucherndem Grün ganz überzieht, bis fast nichts mehr davon zu sehen ist, dadurch die darunter befindliche Form der alten Tempel oder der hundertjährigen Eiche annimmt und nun dasteht, gleichsam als ein neuer, organischer, ja durch das malerische Grün noch viel schönerer, reizvollerer Bau. In Elektra hat Hofmannsthal nur einige Grundzüge der Charakteristik des Sophokles beibehalten; er hat außerdem die Chöre gekürzt, die Motive verändert. Das Drama, das er schuf, ist jedoch von unleidlicher Unnatur; die Motive werden gehäuft und angekränkelt, die Leidenschaften zu wahnsinniger Höhe aufgestachelt, die Nerven aufgepeitscht. Und doch ist all das Wüten umsonst. Ein schwacher Mensch, ein im Grund seiner Natur stiller, versonnener, zart melancholischer Dichter will den Schein der Stärke wecken. Es gelingt ihm nicht, er wird brutal. Ein ähnliches Schauspiel bietet Ödipus und die Sphinx, wo gleichsam unter dem niedrigen, „leidenschaftumwölkten Himmel des frühen mykenischen Zeitalters“ eine hohe erlauchte Versammlung von allen möglichen Gestalten der Weltliteratur vereinigt ist und wo, wie Leo Berg sagt, von einem virtuosen Nachempfinder nacheinander gezeigt werden: Kain, Orestes, Perseus, Lohengrin, Siegfried und Oswald aus den Gespenstern, wenngleich hier manche Bilder und Szenen wahrhaft groß gesehen sind und die Sprache gedankenreich und kraftvoll ist. Nur ist im Grunde Hofmannsthals Kunst die gleiche geblieben: sie geht nicht wie die Stefan Georges aus der Individualität des Dichters, sondern aus dem artistischen Lustgefühl ihres Meisters hervor, derartiges machen zu können. „Von der virtuosen Mache ist man interessiert, frappiert, geblendet, aber die menschliche Stimme schweigt.“ Die Sprache ermüdet schließlich durch Überladung; sie ist ein unfruchtbares Kulturprodukt, das auf die Nerven geht, anstatt die Herzen zu befreien. Unter den bildenden Künstlern sind Franz Stuck und Hans Unger mit Hofmannsthal am nächsten verwandt. „Wenn Goethe Hofmannsthal noch erlebt hätte, so wäre gewiß längst ein Ausleger mit der Theorie aufgetreten, daß Homunkulus Hofmannsthal bedeute. Homunkulus, der künstliche Mensch mit der komplizierten Seele, so frühreif superklug, daß er seinen gelehrten Verfertiger schon im Entstehen geistig übersieht und kommandiert, voll leidenschaftlicher Begierde nach all der Wirklichkeit und Schönheit, von der ihn sein gläserner Kerker trennt, dazu das zaubervolle Leuchten und Klingen, das von der durchsichtigen Phiole ausgeht, und schließlich das Zerschellen des Glases an dem harten Muschelthron der Schönheit — die glaubhafte Durchführung dieser Scherztheorie würde vielleicht weniger Scharfsinn und Gewaltsamkeit erfordern, als manche ernsthafte schon gekostet hat.“

Unterhaltungs- und Theaterschriftsteller

Das Niveau der Unterhaltungsschriftsteller hat sich durch einheimische wie fremde Vorbilder wesentlich gehoben. Es ist hier wie beim modernen Kunstgewerbe. Es

gibt eine große Reihe von Schriftstellern und Schriftstellerinnen, die in Hinsicht auf Sprache, Schilderung des Hintergrundes, Psychologie, Glaubhaftigkeit der Charaktere, Lebendigkeit der Handlung allen Anforderungen des Geschmackes genügen. Die alten technischen Notbehelfe, die bei Spielhagen noch gar nicht so selten zu finden waren (die Ichform, die Einflickung von Briefstellen, die Mitteilung von Tagebuchblättern) sind gegenwärtig so gut wie ganz geschwunden. Treten diese Darstellungsweisen noch auf (Briefe, die ihn nicht erreichten, Tagebuch einer Verlorenen), dann haben sie einen bewußt erstrebten Reiz. In den besseren Zeitschriften und in den Feuilletonspalten der größeren Zeitungen finden wir eigentlichen Schund unter den Unterhaltungsromanen nicht mehr. Haben wir da zumeist auch keine Kunst, so haben wir doch ein gutes literarisches Kunstgewerbe. Autoren wie Hartleben, Bierbaum, Ganghofer, Ompteda, Stratz, Wolzogen, Klara Viebig, Gabriele Reuter, Frida von Bülow, Hegeler, Enking, Herzog, Bulcke und so mancher andre sind zweifelsohne Künstler und Kunstgewerbler zugleich. Soweit wäre die moderne Entwicklung der Unterhaltungsliteratur mit Freude zu begrüßen, doch die Medaille hat auch eine Kehrseite. Da diese nur wenig bekannt ist, aber viele moderne Erscheinungen geradezu erst erklärt, so verweile ich bei ihr etwas länger.

Die wirtschaftlichen Umwälzungen der letzten Jahrzehnte haben auch die materielle Lage des Schriftstellers völlig umgestaltet. Der Romanschriftsteller ist, falls er den entsprechenden Gewinn von seiner Arbeit ziehen will, heute genötigt, auf den Abdruck in den überaus zahlreich vorhandenen Zeitschriften und Zeitungen zu rechnen. Das Bedürfnis der Schriftsteller nach einer höheren Lebenshaltung ist heute sehr groß und sehr berechtigt. Die Dachkammer, in der die deutschen Dichter angeblich zu hausen pflegen, gehört der Vergangenheit an. Da auch Angehörige anderer künstlerischer Berufsarten, z. B. Schauspieler, Virtuosen, Maler, Komponisten nicht mehr bei einem elenden Kerzenstümpfchen, einen wollenen Schal um den Hals, zu arbeiten pflegen, so finde ich das Streben des Schriftstellers, ebenfalls in bessere Verhältnisse zu kommen, ganz in der Ordnung. Gerade der Schriftsteller darf keine Ausnahmestellung einnehmen; gerade er darf den Zusammenhang mit seinesgleichen nicht verlieren. Der Ertrag der Bücher allein wirft aber die Mittel zu einer erhöhten Lebenshaltung in der Regel nicht ab. Nur der Vorabdruck der Romane in Zeitschriften ist das eigentlich Gewinnbringende in der Romanschriftstellerei.

Hier aber setzt eine fremde, unkünstlerische Macht ein. Der Zeitungsverleger übt einen ebenso sanften wie unbedingten Zwang auf die Unterhaltungsschriftsteller und ihre Werke aus; er dekretiert stillschweigend oder offen: Der Unterhaltungsroman, der in den Spalten der Zeitschrift oder Zeitung erscheinen soll, muß in Portionen (meist 200 bis 240 Druckzeilen) abgeteilt werden können und den Leser durch stetig fortschreitende Handlung andauernd zu interessieren imstande sein; Ausschnitte aus den Lebensschicksalen der Gegenwartsmenschen werden historischen Stoffen vorgezogen; bei der Darstellung erotischer Dinge dürfen nur leichte Farben aufgesetzt werden; der Roman darf nicht zu oberflächlich und nicht zu tiefgründig gehalten sein; er muß sich mit Fragen befassen, die alle Welt beschäftigen und von denen jeder etwas weiß oder zu wissen glaubt; der Unterhaltungsroman muß auf einem Boden spielen, der

von vornherein die Möglichkeit von Unfällen und rasch fortschreitender Handlung bietet (Militär, Hof, Parlament, Klub, Turf, Kunst, Kolonien, Presse, Polizei, Prostitution, Börse, Sport, Technik usw.); Tendenzromane, namentlich solche, die sich auf religiösem Boden bewegen, sind grundsätzlich von der Veröffentlichung in Zeitschriften und Zeitungen ausgeschlossen.

Der Geschmack, der in diesen Forderungen liegt, ist vielleicht ursprünglich nur der Geschmack eines nicht sehr großen Kreises; dadurch aber, daß ihn die Verleger ein für alle Male als Norm für die Zeitungsromane aufstellen, setzt eine förmliche Erziehung des Publikums in dieser Richtung ein. Auf die Schriftsteller aber wird eine Art von Zwang ausgeübt. So mancher, der tatsächlich das Talent in sich hat, etwas Bedeutendes, Eigenes zu schaffen, beugt sich den erwähnten Forderungen, und die Folge davon ist, daß er selbst, das Publikum und die Zeitschrift verflachen. Man sage nicht, daß es möglich sei, das Werk für die Buchausgabe später noch zu verbessern. Ist das Buch einmal flach geschrieben, dann ist mit ihm nichts zu machen. Nun versetze man sich in die Lage eines Unterhaltungsschriftstellers. Sowie er über den unsichtbaren Kreis, den ihm der Zeitungsverleger gezogen, hinausgeht und politische, historische, religiöse und sexuelle Probleme berührt, wird mit einem Schlag die Annahme seines Romans fraglich. Arthur Zapp hat einmal die Lage eines solchen Schriftstellers geschildert. Früher, als er künstlerischen Ehrgeiz hatte, machten ihm Miete, Schulgeld und Dienstbotenlohn Schwierigkeiten; jetzt hat er eine große Wohnung mit elektrischem Licht, gesunde Kinder, eine fröhliche Frau, gute Bedienung und die Gewähr eines sorglosen Alters. Es ist etwas eigenes um die Poesie des Geldverdienens. Wenn ein Verleger wie August Scherl allein für das Vorabdrucksrecht mancher Romane (ausnahmsweise!) 18 000, ja 26 000 Mark zahlt, was den Wert dieser Romane bei weitem übersteigt, so liegt darin eine Verführung, der wenig Schriftsteller widerstehen können. Es gibt manchen Erzähler und Theaterschriftsteller, der sehr wohl fühlt, daß er oberflächlich schreibt. Es gewährt ihm einen gewissen Trost, sich zu sagen: „Ja, wenn Du frei wärst, so würdest Du anders schreiben." Es kann eine Selbsttäuschung sein; aber immerhin ist diejenige Gattung der Unterhaltungsschriftsteller höher einzuschätzen, die den Trieb zu künstlerischem Schaffen in sich trägt und schmerzvoll fühlt, wie weit sie hinter ernsten, rein künstlerischen Forderungen zurückbleibt, als diejenige, die den Zwang der Verhältnisse gar nicht fühlt, ja ihre Zugeständnisse in Handlung, Aufbau und Figuren der Romane vielleicht sogar für besondere Vorzüge hält.

*

Um dem Leser, der die moderne Unterhaltungsliteratur in vollem Umfang vielleicht gar nicht kennt, zunächst einen Begriff von ihr zu geben, führe ich zwei verdienstvolle Statistiken an. Das Literarische Echo hat durch Umfragen in Leihbibliotheken und Lesezirkeln die meistgelesenen Bücher ermittelt; die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig hat die Aufführungsziffern der dramatischen Werke festgestellt.

Die meistgelesenen Bücher waren:

1900: Eysen von Ompteda, Das Schweigen im Walde von Ganghofer, Auferstehung von Tolstoi, Das dritte Geschlecht von Wolzogen, Fruchtbarkeit von

Zola, Nachtschatten von Eschstruth. Außerdem noch Bücher von Hans von Kahlenberg, Polenz, Klara Viebig und Rosegger.

1901: Das tägliche Brot von Klara Viebig, Eysen von Ompteda, Die Berliner Range von Ernst Georgy, Quo vadis von Sienkiewicz, Renate Fuchs von Wassermann, Der Dorfapostel von Ganghofer. Außerdem: Eschstruth, Rosegger, Tovote, Tolstoi, Wolzogen, Hans von Kahlenberg, d'Annunzio, Ebner-Eschenbach, Gabriele Reuter, J. C. Heer, Polenz, Mirbeau, Spielhagen, Zola, Raabe, Telmann, Boy-Ed, Sudermann.

1902: Jörn Uhl von Frenssen, Die Wacht am Rhein von Klara Viebig, Cäcilie von Sarryn von Ompteda, Die drei Getreuen von Frenssen, Karl Heinrich von Meyer-Förster, Quo vadis von Sienkiewicz. Außerdem noch Bücher von Rosegger, Ernst Georgy, Wassermann, Ganghofer, Polenz, Stratz, Kahlenberg, Holländer, Strauß, Marriot, Boy-Ed.

1903: Jena oder Sedan von Beyerlein, Briefe, die ihn nicht erreichten von Heyking, Jörn Uhl und Die drei Getreuen von Frenssen, Die Buddenbrooks von Mann, Die Sandgräfin von Frenssen, Vom Müllerhannes von Viebig. Außerdem noch Bücher von Ompteda, Reicke, Eschstruth, Schnitzler und Rosegger.

1904: Götz Krafft von Stilgebauer, Das schlafende Heer von Viebig, Briefe, die ihn nicht erreichten von Heyking, Jena oder Sedan von Beyerlein, Jörn Uhl von Frenssen, Erstklassige Menschen von Schlicht, Buddenbrooks von Mann. Außerdem Bücher von Eschstruth, Ompteda, Hesse, Lauff, Gabriele Reuter, Hegeler. Das Ausland ist aus dieser Statistik überhaupt verschwunden.

1905: Götz Krafft von Stilgebauer, Tagebuch einer Verlorenen von Margarete Böhme, Peter Camenzind von Hesse, Asmus Sempers Jugendland von Otto Ernst, Das schlafende Heer von Viebig, Heimat des Herzens von Ompteda, Der hohe Schein von Ganghofer, Buddenbrooks von Mann. Außerdem: Frenssen, Megede, Hegeler, Rudolf Herzog, Stratz, Rosegger, Beyerlein.

1906: Hilligenlei von Frenssen, Einer Mutter Sohn von Viebig, Tagebuch einer Verlorenen von Böhme, Die Wiskottens von Herzog, Der Wetterwart von Heer, Götz Krafft von Stilgebauer, Herzeloide von Ompteda. Außerdem Bücher von Megede, Heyking, Otto Ernst, Lauff, Presber, Doyle (Sherlock Holmes!), Ganghofer, Wildenbruch, Hesse, Tovote, Engel.

Die meistgegebenen Stücke

Spieljahr 1899 bis 1900. Moderne Bühnenschriftsteller. Blumenthal und seine Mitarbeiter 1746 Aufführungen (Das weiße Rößl und Als ich wiederkam), Dreyer 857 (Probekandidat), Sudermann 659, Schönthan und seine Mitarbeiter 582, Moser und Genossen 542, Hauptmann 521, Otto Ernst 358, Fulda 306, l'Arronge 312, Philippi 207, Wildenbruch 162, Halbe 158, Lindau 154, Hartleben 144, Heyse 64.

Klassiker, Nachklassiker und spätere Dramatiker. Schiller 825 Aufführungen, Shakespeare 581, Goethe 529, Grillparzer 187, Freytag 171, Kleist 153, Anzengruber 148, Lessing 143, Raimund 107, Hebbel 88, Gutzkow 78, Laube 59, Otto Ludwig 15.

Ausländische Bühnenschriftsteller. Ibsen 387 Aufführungen, Sardou 345, Dumas Sohn 177, Ohnet 121, Björnson 59, Maeterlinck 7.

Spieljahr 1900 bis 1901. Moderne Bühnenschriftsteller. Sudermann 1366 Aufführungen (Johannisfeuer), Otto Ernst 1134 (Flachsmann als Erzieher

und Jugend von heute), Blumenthal 970, Hartleben 834 (Rosenmontag), Schönthan 715, Moser 630, Hauptmann 462, l'Arronge 340, Fulda 296, Wildenbruch 271, Halbe 218, Heyse 24.

Klassiker, Nachklassiker und spätere Dramatiker. Schiller 965 Aufführungen, Shakespeare 603, Goethe 348, Anzengruber 212, Grillparzer 209, Lessing 195, Kleist 162, Raimund 89, Freytag 83, Hebbel 82, Otto Ludwig 60, Gutzkow 49, Laube 40.

Ausländische Dramatiker. Björnson 656 Aufführungen (Über unsere Kraft), Ibsen 376, Sardou 297, Ohnet 151, Dumas Sohn 96, Dumas Vater 46.

Spieljahr 1901 bis 1902. Moderne Bühnenschriftsteller. Meyer-Förster 1262 Aufführungen (Altheidelberg), Sudermann 1128, Blumenthal 997, Otto Ernst 636, Fulda 625, Schönthan 590, Moser 588, l'Arronge 427, Hauptmann 369, Hartleben 364, Dreyer 264, Philippi 262, Lindau 253, Halbe 240, Wildenbruch 137, Heyse 30.

Klassiker, Nachklassiker und spätere Dramatiker. Schiller 1014 Aufführungen, Shakespeare 746, Goethe 342, Anzengruber 227, Lessing 215, Grillparzer 223, Kleist 125, Freytag 97, Hebbel 90, Raimund 83, Gutzkow 74, Otto Ludwig 38.

Ausländische Dramatiker. Hennequin 717 Aufführungen, Brieux 511 (Rote Robe), Björnson 510, Ibsen 331, Sardou 202, Ohnet 115, Dumas Sohn 71, Dumas Vater 47, Maeterlinck 1.

Spieljahr 1902 bis 1903. Moderne Bühnenschriftsteller. Schönthan 1366 Aufführungen (Im bunten Rock), Blumenthal 1337, Meyer-Förster 1275, Sudermann 1073, Moser 600, Hauptmann 572, Otto Ernst 429, l'Arronge 403, Philippi 339, Fulda 309, Hartleben 283, Dreyer 259, Halbe 162, Heyse 111, Wildenbruch 95.

Klassiker, Nachklassiker und spätere Dramatiker. Schiller 1104 Aufführungen, Shakespeare 658, Goethe 347, Anzengruber 290, Grillparzer 288, Lessing 212, Kleist 178, Freytag 152, Hebbel 136, Raimund 122, Gutzkow 76, Laube 42, Otto Ludwig 41.

Ausländische Dramatiker. Maeterlinck 826 Aufführungen (Monna Vanna), Ibsen 333, Sardou 272, Björnson 249, Dumas Sohn 120, Dumas Vater 47.

Spieljahr 1903 bis 1904. Moderne Bühnenschriftsteller. Beyerlein 1494 Aufführungen (Zapfenstreich), Schönthan 1143, Blumenthal 1037, Sudermann 844, Kraatz und Neal 789 (Hochtourist), Hauptmann 749, Moser 656, Halbe 651, Meyer-Förster 566, l'Arronge 397, Fulda 350, Dreyer 279, Otto Ernst 140, Philippi 129, Lindau 123, Heyse 123, Wildenbruch 98.

Klassiker, Nachklassiker und spätere Dramatiker. Schiller 1159 Aufführungen, Shakespeare 769, Goethe 425, Anzengruber 360, Lessing 341, Grillparzer 306, Hebbel 173, Kleist 155, Raimund 116, Gutzkow 115, Freytag 98, Laube 45, Otto Ludwig 35.

Ausländische Bühnenschriftsteller. Gorki 527 Aufführungen (Nachtasyl), Ibsen 406, Maeterlinck 316, Sardou 210, Ohnet 128, Björnson 116, Dumas Vater 44, Dumas Sohn 42.

Spieljahr 1904 bis 1905. Moderne Bühnenschriftsteller. Kadelburg 870 Aufführungen (Familientag), Kraatz und Neal 844, Schönthan 838, Blumenthal 786, Holz und Jerschke 773 (Traumulus), Sudermann 760, Hauptmann 667, Moser 570, l'Arronge 544, Fulda 450, Meyer-Förster 401, Beyerlein 382, Hartleben 379, Halbe 227, Otto Ernst 193, Wildenbruch 134, Lindau 116, Philippi 100, Heyse 44.

Klassiker, Nachklassiker und spätere Dramatiker. Schiller 2210 Aufführungen (Feier seines 100. Todestages), Shakespeare 868, Anzengruber 526, Goethe 517, Grillparzer 357, Lessing 244, Hebbel 195, Kleist 167, Freytag 138, Raimund 127, Gutzkow 119, Laube 100, Otto Ludwig 20.

Ausländische Dramatiker. Ibsen 459 Aufführungen, Sardou 226, Ohnet 185, Björnson 173, Dumas Sohn 88, Maeterlinck 81, Dumas Vater 67.

Spieljahr 1905 bis 1906. Moderne Bühnenschriftsteller. Sudermann 1344 Aufführungen, Schönthan 1251, Blumenthal 1148, Hauptmann 768, l'Arronge 719, Kadelburg 673, Moser 646, Kraatz und Neal 479, Meyer-Förster 452, Wittenbauer 412, Bozenhard 364, Hartleben 307, Philippi 292, Ohorn 292 (Brüder von St. Bernhard), Dreyer 283, Beyerlein 266, Fulda 234, Otto Ernst 214, Wildenbruch 152, Halbe 131, Holz und Jerschke 93, Lindau 68, Bierbaum 48, Heyse 29.

Klassiker, Nachklassiker und spätere Dramatiker. Shakespeare 1484 Aufführungen, Schiller 1381, Goethe 497, Anzengruber 366, Grillparzer 351, Kleist 302, Lessing 236, Hebbel 227, Freytag 147, Gutzkow 144, Raimund 110, Laube 70, Otto Ludwig 37.

Ausländische Bühnenschriftsteller. Ibsen 572 Aufführungen, Sardou 234, Ohnet 192, Björnson 165, Dumas Vater 100, Dumas Sohn 91, Maeterlinck 38.

Spieljahr 1906 bis 1907. Moderne Bühnenschriftsteller. Kadelburg und Skowronnek 1996 Aufführungen (Husarenfieber), Schönthan 1367, Sudermann 1169, Blumenthal 787, Bozenhard 685, Kraatz und Neal 512, Hauptmann 512, Moser 517, l'Arronge 450, Ohorn 398, Meyer-Förster 309, Fulda 262, Philippi 239, Hartleben 230, Dreyer 222, Halbe 182, Wildenbruch 153, Otto Ernst 132, Heyse 49, Lindau 43.

Klassiker, Nachklassiker und spätere Dramatiker. Schiller 1375 Aufführungen, Shakespeare 1170, Goethe 588, Anzengruber 363, Lessing 335, Grillparzer 304, Hebbel 235, Kleist 170, Gutzkow 146, Laube 143, Freytag 136, Raimund 74, Otto Ludwig 43.

Ausländische Bühnenschriftsteller. Ibsen 932 Aufführungen, Sardou 240, Ohnet 162, Björnson 123, Dumas Vater 64, Maeterlinck 55, Dumas Sohn 43.

Hartleben

Ich lasse nunmehr die bekanntesten Unterhaltungsschriftsteller der fünften Generation folgen, ohne jedoch den Kreis der guten Erzähler damit völlig abgrenzen zu wollen.

Otto Erich Hartleben wurde 1864 in Klausthal am Harz geboren. Seine väterlichen Vorfahren waren seit vielen Generationen Harzer Bergbeamte gewesen. Die Eltern starben ihm früh weg. In Jever und Celle besuchte er die Schule, dann studierte er 1885 in Berlin, 1886 in Tübingen Jura, genoß mit innigem Behagen die Annehmlichkeiten des Studenten- und Verbindungswesens und ward nach sechs Semestern Referendar erst in Stolberg, dann in Magdeburg. „Und da ging's nicht mehr. Da hatt' ich den Jammer, daß ich mit den Leuten auf der Anklagebank fast täglich lieber zu Abend gegessen hätte als mit meinen Kollegen — auf die Dauer hätten das die einen den andern übelgenommen, und ich wäre in die peinlichsten gesellschaftlichen Verlegenheiten gekommen." Hartleben verließ die Rechtswissenschaft und wurde Schriftsteller. Er ging nach Berlin, wo er in die literarische Bewegung eintrat und im Friedrichshagener Kreise verkehrte. Häufig kam er zu dauerndem oder vorübergehendem Aufenthalt nach München. „Wenn man im März nach München kommt", so erzählt Hermann Bahr, „kann man an einem Tage die ganze Stadt, die sonst so behäbig und gemächlich ist, in der größten Aufregung sehen. An diesem Tage wird das Salvator angesteckt, das dicke, schlüpfrige und betäubende Bier, das wie eine süße Tinte durch die Kehle rinnt. Da laufen dann die guten Bürger ängstlicher, als es sonst in ihrer breiten, gern verweilenden Art ist, ja beinahe hastig hin und her, nervöse, daß sie es versäumen könnten. Aber auch das andre München, das Quartier der Kunst, wird laut . . . Alle rennen an diesem Tage zum Bahnhofe hin, den Berliner Zug zu erwarten, weil man weiß: heute wird das Salvator angezapft, da kommt Otto Erich Hartleben an; das ist jetzt nach und nach schon zu einer bayrischen Landessitte geworden. Fährt nun der Berliner Zug ein, so steht ein massiver, sehr jovialer Herr winkend am Fenster, der einem alten Studenten aus den Fliegenden Blättern gleicht. Er steigt aus und grüßt mit einer gewissen kurzen, ja ungeduldigen Herzlichkeit, weil es ja doch schade um die schöne Zeit ist — man könnte schon längst beim Bier sein. Erst, wenn er endlich

draußen sitzt, den Zwicker abgenommen hat, um in seiner Andacht durch kein Bild der Welt gestört zu werden, und nun den dunklen milden Saft innig und weise schlürft, dann geht ihm erst das Herz für die Freunde auf. Er weiß dann nicht mehr genau, was er sagt; laut und ungedämpft läßt er seine Gefühle ausströmen." Hartleben konnte nur auf großen schönen weißen Bogen schreiben. Saß er aber vor den Bogen, dann hielt er es nicht aus und ging ins Wirtshaus. Seine Arbeiten entstanden alle in Nebenstunden. Später mußte er das fröhliche Zechen im Kreise der Freunde aufgeben. Er ließ sich in seiner letzten Zeit in Salo am Gardasee nieder. Dort baute er die Villa Halkyone und wollte eine Art Akademie gründen, die sich an die Spitze der deutschen Kultur stellen sollte, doch schon 1905 starb Hartleben. Wie eine grausige Posse wirkte es, daß der Kopf, der seinem Testament zufolge abgeschnitten und besonders aufbewahrt werden sollte, wochenlang in den Zeitungen die Öffentlichkeit beschäftigte.

Erzählende und lyrische Sachen: Studententagebuch 1897. Die Geschichte vom abgerissenen Knopf 1893 (auch dramatisiert: Die Lore). Der gastfreie Pastor 1895. Meine Verse 1895 (enthält eine Anzahl Gedichte aus dem Studententagebuch). Von reifen Früchten 1904 (Meiner Verse zweiter Teil). Der Halkyonier 1904 (Epigramme).

Dramatisches: Der Frosch von Henrik Ipse 1889 (Satire). Angele, 1890 auf der Freien Bühne aufgeführt. Hanna Jagert 1892. Die Erziehung zur Ehe 1893. Ein Ehrenwort 1894. Die Befreiten (vier Einakter: Die Lore 1893, Die sittliche Forderung 1895, Abschied vom Regiment 1897, Der Fremde 1898) 1899. Rosenmontag 1900.

Übersetzungen und Bearbeitungen: Pierrot Lunaire 1893. Goethebrevier 1895. Angelus Silesius 1896.

Lebensgeschichtliches: Tagebuch 1906 (enthält Aufzeichnungen von 1887 bis 1895). Briefe an seine Frau 1908.

Überraschend mager und dünnblütig erscheint die Literatur, die von Hartleben übrig geblieben ist. Er begann als Schüler Platens, schrieb dann allerlei nette kleine Geschichten: Vom abgerissenen Knopf, Wie die Kleine zum Teufel wurde, Vom gastfreien Pastor, worin er die Kleinstadtwelt zumal in Stolberg schilderte, aus der Stammtischperspektive, im ungezwungenen Konversationston, mit einigen guten Beobachtungen aus dem Leben, aber stets ironisch, lieblos, mokant. Etwas Künstlerisches ist in diesen Sachen nicht zu finden; höchstens in der Lore, dem norddeutschen Gegenstück zum Süßen Mädel von Schnitzler. Zu gestalten vermochte Hartleben überhaupt nicht, und so zog er es denn vor, Karikaturen zu geben, Standes- und Berufsmoral ironisch zu beleuchten und sich groß damit vorzukommen. Über Hartlebens geringe Bedeutung ist man sich allseitig einig: „Höchst drollig wirkt es, wenn Hartlebens Freunde seine Darstellung von allerlei liebenswürdigen Lumpereien als Kämpfen für eine neue Weltanschauung ausgeben." „Das Törichte ins grotesk Lächerliche zu verwandeln, das war seine Kunst." „Er zeigt sich als ein verblüffend einfaches und dabei schwaches Wesen. Das sind die beiden Eigenschaften, deren Vereinigung er sein Halkyoniertum nannte." „Er ist auf dem Grenzgebiet zwischen Studententum und Philistertum beheimatet." Sein Tagebuch und seine Briefe sind urkundliche Belege dafür. Seine Dramen enthalten viele satirische Kleinigkeiten. Die Auswahl aus Angelus Silesius, Logau und Goethe und die Übersetzung von Pierrot Lunaire zeigen die rein kunstgewerbliche Seite seines Wesens. Das erfolgreiche Offiziersstück Rosenmontag, das die Beziehungen eines Offiziers zu seinem Verhältnis behandelt, gehört zu den vielen Standesdramen, die in der Zeit sehr beliebt waren. Es ist eigenartig zu sehen, wie sich literarische Moden einige Jahre hindurch hinziehen.

*

Das Offiziersstück hatte seinen Charakter seit den Tagen Mosers völlig verändert. Die alte fröhliche Harmlosigkeit, die den Offizier als scharmanten Kerl und siegreichen Herzensbrecher aufgefaßt hatte, war dahin. Der Ton ward scharf, oft bitter, doch die Darstellung im ganzen gewann an Sachlichkeit. Der Offizier in ernsten Standeskonflikten, der Offizier und die Liebe, der verabschiedete Offizier, diese und ähnliche Themen wurden jetzt behandelt. Man erstrebte vor allem starke Wirkungen. Der Offizier wurde freilich in seiner Menschlichkeit nur wenig verstanden, die Uniform blieb nur ein leeres Symbol; der Ehrenpunkt wurde äußerlich behandelt; menschliche, bürgerliche, persönliche und Standesehre verwechselt und verschoben. Die hervorragendsten modernen Offiziersstücke sind: Satisfaktion von Alexander von Roberts 1892, Fritzchen von Hermann Sudermann 1896, Abschied vom Regiment von Hartleben 1897, Rosenmontag 1900, Das schwarze Schäflein von Skowronnek, Die Edelsten der Nation von Bleibtreu 1901, Der Gemeine von Felix Salten 1901, Zapfenstreich von F. A. Beyerlein 1903, Im bunten Rock 1904, Husarenfieber von Kadelburg und Skowronnek 1906. Von Kadettenstücken sind zu nennen: Die Siebzehnjährigen von Max Dreyer 1904 und Brüderchen von Robert Overweg.

Die zahlreichen Dramen aus dem Schulleben zeigen das große Interesse und teilweise auch die Erbitterung, die in vielen Kreisen gegen die alte Art des Schulbetriebes besteht. Erwähnt seien: Die junge Welt und Frühlings Erwachen von Frank Wedekind 1890 und 1894, Der Probekandidat von Max Dreyer 1899, Flachsmann als Erzieher von Otto Ernst 1901, Traumulus von Arno Holz und Oskar Jerschke 1904.

Das Studenten- und Professorenstück stammt von Roderich Benedixens Studentenstücken ab. Hartleben schrieb das Drama Ein Ehrenwort 1894. Der größten Beliebtheit erfreute sich Altheidelberg von Wilhelm Meyer-Förster 1901, eins der erfolgreichsten Stücke der gesamten deutschen Bühnenliteratur. Es folgten: Filia hospitalis von Wittenbauer 1903, Der Privatdozent von demselben 1905, Im grünen Baum zur Nachtigall 1905 von Hartleben, Alma mater von Stephany 1906, Studentenliebe von K. W. Röttiger 1907.

Das Journalistenstück schreibt seine Herkunft von Gustav Freytags Die Journalisten her. Die wichtigsten Journalisten- und Literatenstücke sind: Ein Erfolg von Paul Lindau 1874, Lumpengesindel von Ernst von Wolzogen 1891, Sozialaristokraten von Holz 1896, Lumpen von Leo Feld 1899, Jugend von heute von Otto Ernst 1899, Helden der Feder von Wolfgang Madjera 1902, Gerechtigkeit von Otto Ernst 1902, Die Nachtkritik von Rudolf Presber 1906.

Von Märchendramen: Der verschleierte König von R. Lothar 1891, Der Talisman von Fulda 1892, Hanneles Himmelfahrt von Hauptmann 1893, Königskinder von Ernst Rosmer 1895, Die versunkene Glocke von Hauptmann 1896, Der Sohn des Kalifen von Fulda 1896, Die drei Reiherfedern von Sudermann 1898, König Harlekin von Lothar 1900, Gevatter Tod von Eberhard König 1900, Dornröschen von Ricarda Huch 1902, Putzi von Gustav Falke 1902, Ritter Blaubart von Herbert Eulenberg 1905.

Von Künstlerstücken: Sodoms Ende von Sudermann 1890, Kollege Crampton von Hauptmann 1892, Heimat von Sudermann 1893, Der Mitmensch von Dehmel 1895, Die versunkene Glocke von G. Hauptmann 1896, Tschaperl von Hermann Bahr 1897, Agnes Jordan von Hirschfeld 1898, Michael Kramer von Hauptmann 1900, Walpurgistag von Halbe 1903, Johannes Herkner von Ernst Rosmer 1904, Der arme Narr von Bahr 1906.

Außerdem das Abenteurerstück, das Proletarierstück, das Detektivstück, das Bauerndrama, das Dirnenstück, das Juristenstück, das Klosterdrama, neuerdings auch das Automobilistendrama, das Eisenbahner-, Freimaurer- und das jüdische Stück.

Bierbaum

Während Hartleben nur verhältnismäßig wenig zu schaffen imstande war, ist die literarische Tätigkeit eines andern, in mancher Beziehung ihm verwandten Erzählers außerordentlich ausgebreitet.

Otto Julius Bierbaum wurde 1865 zu Grünberg in Schlesien geboren. Sein Vater war Konditor, später Gastwirt. Bis zur Konfirmation besuchte der Knabe das Frei-

maurerinstitut in Dresden. „Eine jammervolle Jugend.“ Seine eigentliche Heimat fand er in Leipzig. Er besuchte die Thomasschule, dann die Gymnasien in Zeitz und Wurzen. Nach bestandenem Examen ging Bierbaum zunächst auf ein Semester nach Zürich, wo er bei Johannes Scherr hörte, dann vier Semester nach Leipzig und endlich nach München. Inskribiert war er erst in der philosophischen, dann in der juristischen Fakultät. Außerdem lernte er Russisch und Persisch. Dann widmete er sich in Berlin zwei Jahre am orientalischen Seminar dem Studium des Chinesischen. Ein weiteres Studium machte der Zusammenbruch des Wohlstandes seiner Eltern unmöglich. Bierbaum war gezwungen, für sich selbst und für seine Eltern zu sorgen, er verließ das orientalische Seminar 1891 und ging als freier Schriftsteller nach München. Zwei Jahre lebte er, eifrig schaffend, auf dem Einödhof in der Nähe des Starnberger Sees. 1893 folgte ein Aufenthalt in Berlin, wo er ein halbes Jahr die Freie Bühne redigierte und 1894 sich gemeinsam mit Dehmel, Frhrn. von Bodenhausen und Meyer-Graefe an der Gründung der Kunstzeitschrift Pan beteiligte. Von 1895 bis 1898 lebte Bierbaum auf Schloß Englar in Südtirol, später in München.

Gedichtsammlungen: Erlebte Gedichte 1892. Studentenbeichten 1893 und 1897. Nemt, Frouwe, disen Kranz 1894. Der Irrgarten der Liebe 1901 und 1907.
Erzählendes: Die Freiersfahrten und Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Herrn Pankrazius Graunzer 1895. Die Schlangendame 1896. Stilpe 1897. Kaktus (Künstlernovellen) 1898. Prinz Kuckuck 1906.
Herausgeber des Modernen Musenalmanachs 1891, 1893 und 1894, des Kalenderbuchs Der bunte Vogel 1896 und 1898, des Goethekalenders 1906 ff.
Volkstümliche Singspiele: Lobetanz 1895. Gugeline (Musik von Thuille) 1899. Pan im Busch (Musik von Mottl) 1900.
Schauspiel: Stella und Antonie 1903.

Unter den jungen Schriftstellern, die um Conrad, Conradi und die Gesellschaft sich scharten, war Bierbaum einer der wenigen, die für die bildende Kunst, namentlich für Böcklin, Uhde, Thoma und Stuck, Verständnis besaßen und warmherzig und freimütig für sie eintraten. Er ist unter den Jüngeren einer der gewandtesten Stilisten. Bemerkenswert war auch sein Bestreben, Lieder für ein künstlerisch veredeltes Varieté zu schaffen. Von Bedeutung war weiterhin seine Tätigkeit als Herausgeber des Modernen Musenalmanachs und des Pan. Bierbaum bildet da ein Bindeglied zwischen der Gruppe um Conrad zu der um Stefan George. Als Dichter berührt er sich mit Liliencron und Hartleben. Ihm fehlt das lyrische Element; das Stoffliche wird bei ihm über das Künstlerische stets Sieger. Seine Innerlichkeit ist nicht groß. In seinem Talent spürt man, so bunt auch die Färbung ist, doch stets die grobe Holzfaser. Bierbaum ist als Lyriker wie als Humorist oft gequält; er klügelt verstandesmäßig Wirkungen aus, schlüpft fast in der Art von Wolff und Baumbach und andrer längst überwundener Modetalente in altertümliche Gewänder, dreht und ziert und stutzt und kränzt sich, und läßt sich, ganz wie Hartleben, obschon er den Philister gründlich verachtet, zu einem Scherzmacher für den Philister herab. Manches ist freier, selbständiger und minder spöttisch als bei Hartleben, doch spürt man nie das eigentlich Schöpferische. Es geht bei Bierbaum alles durch den Verstand, auch das Bizarre; wer von der Tafel seiner Lyrik aufsteht, trägt nur einen Rausch des Kopfes, nie des Herzens davon. Die erstrebte Grazie ist oft nur ein lässiges Schleppen, die Leichtigkeit oft nur mittelmäßige Improvisation. Rein poetisch ist das Singspiel Lobetanz das beste von Bierbaum. Sein Schauspiel Stella und Antonie ist ein erhitzter Theaterroman mit verstohlener starker Sinnlichkeit. Nicht als Kunstwerk, doch als Zeitwerk bleibt sein Roman Stilpe, der wenigstens in der Jugendgeschichte des Helden viel Selbsterlebtes

und Selbstempfundenes von Bierbaum enthält, mit seiner Ausmalung literarischer Zustände, mit seinen zahlreichen leicht kenntlichen Schriftstellerporträts, mit dem eigentümlichen Zeitcharakter der Sturmjahre von 1886 bis 1890, ein wertvolles Literaturdenkmal. Auf dem Gebiet des biographischen Romans sank Bierbaum zu einer Vereinigung von Langweile und Erotik in dem dreibändigen Werk Prinz Kuckuck herab.

Tovote

Heinz Tovote wurde 1864 in Hannover geboren, dachte zuerst daran, zur Bühne zu gehen, begann in Göttingen Philosophie und klassische Philologie zu studieren, trieb in Berlin Literaturgeschichte, wandte sich nationalökonomischen Studien zu, trat zuerst mit Gedichten in verschiedenen Zeitschriften hervor, sah sich in Östreich, Ungarn, Frankreich und Italien um, schrieb in München in zwanzig Tagen seinen ersten Roman: Im Liebesrausch, und ließ sich im Jahr 1889 in Berlin nieder. Fortan wandte er sich fast nur der Erzählung zu.

Erzählungen: Im Liebesrausch 1890. Fallobst (Skizzen und Novelletten) 1890. Frühlingssturm 1891. Ich (Novelletten) 1892. Mutter 1892. Das Ende vom Lied 1895.

Zu seiner Zeit hat Tovote auf die Leserwelt stark eingewirkt. Er ist ein sensitiver, eleganter, dabei leise sentimental angehauchter Schriftsteller, der von den Franzosen, namentlich von Maupassant, beeinflußt worden ist. Sein Empfinden ist oberflächlich, sinnlich, kokett, auf Äußerlichkeiten des Luxus und des gesellschaftlichen Verkehrs gerichtet, aber nicht ohne eine gewisse Zutraulichkeit und Wärme. Tovote ist unter so viel aufgeregten und satirischen Naturen vergleichsweise harmonisch zu nennen. Tovote mied ganz und gar die krampfhafte Anspannung des Talentes, die Derbheit der Sprache, die kraftgeniale oder philosophisch tiefsinnige Gebärde. Er schrieb weiche, lockre Sätze von müder Melodik. In seinen Romanen ist man stets im Salon oder im Atelier oder im Boudoir; in seinen Romanen fährt man bildlich und wirklich fast stets Droschke erster Klasse; Ausnahmefälle werden registriert. Schmeicheln, kitzeln und gefallen wollte er und einige Tropfen Schönheit und Empfindung auf den Sinnenreiz sprengen. Im Mittelpunkt seiner Romane steht stets das Weib — das Seelenleben Tovotes ist weiblich — Liebe ist das ewig wiederkehrende Motiv. In seinen Romanen riecht es förmlich nach Liebe. Das Weibchenhafte hat ganz gewiß Tovotes Augenblickserfolge entschieden; wichtig war daneben, daß sich Tovote von der Schilderung der unteren Gesellschaftsklassen und der Behandlung der sozialen Konflikte abwandte und daß er die Großstadt nicht bloß mit den schönheitsstumpfen Augen des Sozialkritikers ansah:

„Tovote trat gewissermaßen Hand in Hand mit Hermann Bahr auf: zwei Propheten der frohen Botschaft, daß es nun zu Ende sein dürfe mit dem qualvollen Ernst der sozialen Dichtung. Der Lebensgenuß sollte wieder gefeiert werden . . . Jetzt lachte und weinte man in wenigen Wochen einen ganzen Dirnenroman auf das Papier, und darin duftete es von Parfüms, und blitzte es von eleganten Möbeln, und klang es von Champagnergläsern, und kicherte es von Schelmengelächter, und funkelte es von Nixenaugen, und rauschte es von seidenen Kissen, und flimmerte es von wonnigen Nachtampeln und gab doch einen „sozialen" Roman! Und wenn dann einmal jählings die wirkliche soziale Frage ihr struppig trübseliges Arbeiterhaupt erhob, dann trank man ihr den schäumenden Sektkelch zu und lachte ihr den lustigen Trost entgegen: Warte nur, bis ich erst vierzig Jahr alt bin, dann werde ich dich schon lösen!"

Das Schaffen Tovotes aber blieb ein Versprechen. Er machte wohl einzelne Anstrengungen, über das ewige Liebesmotiv hinauszukommen, aber immer von neuem zwang es ihn zum „Liebesrausch" hinab, und so wiederholte er sich bis zum Überdruß: weltmännisch, langweilig, schwül, oberflächlich und etwas wehmütig.

Wolzogen

Ernst Freiherr von Wolzogen gehört einer in der deutschen Geistesgeschichte viel genannten Adelsfamilie an. Wolzogen stammt aus der Bauerbacher Linie. Von den beiden Brüdern Wilhelm (geboren 1762) und Ludwig (geboren 1774) wurde Wilhelm Schillers Schwager, indem er sich mit Karoline von Lengefeld vermählte. Von dem jüngeren, Ludwig, stammt ein Sohn ab, Alfred von Wolzogen, seit 1868 Intendant in Schwerin. Seine beiden Söhne sind Hans von Wolzogen (geboren 1848), der eifrige Vorkämpfer für die Wagnersache und Herausgeber der Bayreuther Blätter, und der Schriftsteller Ernst von Wolzogen, geboren 1855 in Breslau. Sein Leben war vielbewegt. Er wurde von seiner Mutter, einer Engländerin, zunächst englisch erzogen und sprach englisch früher als deutsch. Erst nach ihrem Tode wurde er deutschem Empfinden wieder zurückgegeben. Er studierte 1876 in Straßburg und Leipzig Literatur, Philosophie und Kunstgeschichte, gehörte dem Heer an, ließ sich von 1880 bis 1882 in Weimar nieder, wo er durch seine Familie viele Beziehungen hatte. Er kam in enge Berührung mit der weimarischen Musik- und Malerkolonie, verkehrte am Hof und in den Adelskreisen, daneben aber liebte er den ungebundenen Verkehr mit Künstlern, Schauspielern und Bohemiens aller Art. 1882 ging Wolzogen nach Berlin und und machte hier die entscheidende Literaturbewegung mit. Von 1893 bis 1899 verlegte er seinen Wohnsitz nach München. Als das Überbrettel 1901 aufkam, beteiligte sich Wolzogen mit dem freudigen Überschwang seines Temperamentes daran. Sein Streben war, ähnlich wie das von Bierbaum, auf eine Veredelung der leichteren theatralischen Künste (Überbrettel und komische Oper) gerichtet. Das Unternehmen hatte nur eine kurze Blütezeit: jedoch war es an sich sehr wohl der Anerkennung wert. Schon 1902 trat Wolzogen von der Leitung des Überbrettels zurück. Doch seitdem Wolzogen in blauem Frack und grauen Beinkleidern allabendlich auf der Bühne gestanden hatte, nahm man ihn literarisch nicht mehr ernst. Das Überbrettel wurde fast zu einer Art schmerzlich empfundenem Brandmal für ihn, auch als er längst wieder literarisch ansehnliche Werke geschrieben hatte.

Erzählendes: Die Kinder der Exzellenz 1888, dramatisiert 1893. Die tolle Komteß 1889. Die kühle Blonde 1891. Der Thronfolger 1892. Die Entgleisten 1894. Ecce ego 1895. Der Kraft-Mayr 1897. Die Gloriahose 1897. Das dritte Geschlecht 1899. Der Topf der Danaiden 1906.
Komödie: Lumpengesindel 1892.
Verschiedenes: Verse zu meinem Leben 1907. Ansichten und Aussichten 1908.

Wolzogen ist ein heiterer, liebenswürdiger und anregender Erzähler, voll Lebensfreude und Ungebundenheit. Er übertrifft an Vielseitigkeit und Gestaltungskraft Hartleben und Bierbaum, an Gesundheit und Frische Tovote bei weitem; sein Humor ist blühender, sein Temperament urwüchsiger. Was er schreibt, hat einen fröhlichen Schwung, eine gewisse sieghafte Natürlichkeit. Man fühlt, hier liegt eine geborene humoristische Anlage vor; hier waltet eines Künstlers Freude an den bunten Gestaltungen des Lebens. Der Verfasser bückt sich nicht tausendmal, um Steinchen zu einem Mosaikbild aufzulesen, er entwirft mit kecker Hand ein Weltbild im Kleinen: witzig, leichtsinnig, frisch, bisweilen anmutig. In den Kindern der Exzellenz schildert er das Leben in der Stadt, in der Tollen Komteß das Leben auf dem Lande. Die Charaktertypen sind überall gut beobachtet; im Thronfolger zeichnet er die Hofkreise, in Ecce ego die Junker, in den Entgleisten die Offiziere und den Landadel, in Kraft-Mayr die Weimarer Musikerkreise, im Lumpengesindel das literarische Zigeunertum. In all diesen und anderen Werken ist die Anlage trefflich und eines echten Humoristen würdig, auch die ersten Akte oder Kapitel sind meist glänzend. Im Verlauf der Erzählung hält Wolzogen nicht, was er versprochen hat, und wo der Ernst beginnt, das Tragische, da versagt er. Dies zeigt sich in seiner ergötzlichen Literaturkomödie Lumpengesindel, wo die Zu-

standsschilderung des Bohèmehaushalts der Brüder Kern (Hart) noch heute frisch, die an Ibsen mahnenden ernsten Teile aber bereits veraltet sind.

Ompteda

Georg Freiherr von Ompteda, aus einem alten ursprünglich friesischen Geschlecht, das Jahrhunderte dem hannöverschen Fürstenhaus gedient hatte, wurde 1863 in Hannover als Sohn des letzten Hofmarschalls König Georg des Fünften geboren. Die Familie folgte ihrem König in die Verbannung und lebte mit ihm in Wien und Gmunden. Seine dauernde Heimat fand der Knabe in Dresden. Im Moritzburger Tiergarten mit seinen Baumrevieren und Teichen streifte er fröhlich umher. In Dresden wurde er Kadett, trat 1882 in Großenhain in das sächsische Königshusarenregiment und war dort bis 1889 Leutnant. Eine glänzende Laufbahn schien sich ihm zu öffnen, er kam 1889 auf die Kriegsakademie nach Berlin, verbrachte hier entscheidende Jahre in der Großstadt, mußte aber 1892 kurz vor dem Rittmeister wegen eines Sturzes vom Pferd, der ein Gehörleiden verursachte, den Abschied nehmen. „Bitter schwer ist es mir geworden, die Attila auszuziehen, mich von meinen Kameraden und, warum soll ich es nicht sagen, von meinen Pferden zu trennen.“ Schon als Leutnant hatte sich Ompteda literarisch versucht. Von 1890 an trat er mit Gedichten und Skizzen zunächst unter dem Namen Georg Egestorff hervor. Er gehört zu jenen zahlreichen schriftstellerisch tätigen Offizieren der Zeit, die Lamprecht folgendermaßen charakterisiert: „Sie verlassen den Beruf mit einer strengen Erziehung zur Treue und Wahrhaftigkeit der Arbeit; sie treten im kräftigen Mannesalter, unvoreingenommen, nicht allzu sehr von kulturellen Überlieferungen belastet, an das Werk, zu dem sie ihre Begabung hinzieht. So schaffen sie frei, ernst und im Sinn von Urnaturen, meist auch in hohem Grade unbekümmert um Beifall, und alle die Vorteile, welche die Entwicklung einer hohen Kultur auf kolonialem Boden auszuzeichnen pflegen, fallen ihnen zu; in dem Neuland ihrer Seele ist nicht viel wegzuräumen und der kräftige Boden bietet der geringsten Einsaat tausendfache Frucht.“ Ompteda lebte auf Reisen, in Berlin und Dresden, im Sommer in Tirol, war einige Jahre mit einer Französin verheiratet, und wurde durch eine nimmer rastende Tätigkeit einer der fruchtbarsten Unterhaltungsschriftsteller. Nachdem seine Ehe 1906 gelöst, zog sich Ompteda auf Jahre von der Welt zurück. Seine dichterische Tätigkeit schien bereits von 1904 ab zu verflachen. Erst nach 1907 trat wieder ein gewisser Aufschwung ein.

Erstlingswerke, als Offizier geschrieben: Von der Landstraße (Gedichte) 1890. Freilichtbilder (Novellen und Skizzen) 1890. Die Sünde (Geschichte der Liebe eines Offiziers zu einer Sängerin) 1891.
Wichtigste Romane: Sylvester von Geyer (Geschichte eines armen Offiziers, der viel Armut und Entbehrung ertragen muß und kurz vor dem Avancement und vor der ersehnten Heirat stirbt) 1897. Der Zeremonienmeister (höfisches Gesellschaftsbild) 1898. Eysen (Geschichte eines weitverzweigten deutschen Adelsgeschlechtes um 1900) 1899. Cäcilie von Sarryn (Geschichte eines alternden adligen Fräuleins) 1902. Minne (Geschichte der Liebe eines naiv verdorbenen jungen Weibes) 1908.
Novellen- und Skizzensammlungen: Vom Tode 1895. Unser Regiment 1894.
Übersetzung der Werke von Guy de Maupassant 1899 ff.

Ompteda hat in hohem Grad die Gabe der Beobachtung. Er erfaßt sofort „das, was ist“, mit den geübten Sinnen des Offiziers, Reiters und Freiluftmenschen. Dem Naturalismus dankte er den Mut, sich schriftstellerisch zu geben, wie er ist, und die schlagende, illusionskräftige, realistische Technik. Versuche aller Art waren im Stillen vorangegangen und zurückgehalten worden. Ompteda kam ziemlich spät, als er schon festen innerlichen Halt gewonnen, vor die Öffentlichkeit. Er hatte weder literarische Theorien noch klassische Vorbilder zu überwinden. Sicher, kühl, ein Mann der Tatsachen und Erfahrungen trat er auf, ein moderner Adliger, der von den Pflichten mehr als von den Vorrechten seines Standes durchdrungen ist. Das Leben selbst hatte ihm den Stoff seiner Schilderungen dargeboten. Er konnte aus dem Vollen schöpfen, brauchte seine dichterische

Welt nicht erst zu erobern. Er kannte gerade die höheren Kreise genau: den Offizier im Exerzierhof und im Salon, auf dem Rennplatz und im Manöver, mit den Freuden und Leiden, den Ehren und Gefahren seines Berufes, den Landedelmann, den Hofadel, die internationale Gesellschaft Europas, die Gelehrten- und Künstlerkreise. Er schaut all die Lebenskreise mit höchster Rechtlichkeit an; ein ernstes Pflichtgefühl, keine künstlerische Selbstgefälligkeit, keine fantastische Ruhmbegierde geboten ihm, Schriftsteller zu sein. Fast systematisch hatte er Auge und Ohr dazu erzogen, auch das Kleinste zu beobachten. Was er gesehen, gibt er scharf, mit strenger Sachlichkeit, in einfachen Linien wieder. Seine Hauptstärke bleibt dabei immer die Einzelheit: dieser oder jener charakteristische Zug, das scharfumrissene Bild, der wie eine photographische Aufnahme wirkende rechteckige Ausschnitt aus dem Leben. Zu größeren inneren Einheiten verbinden sich seine Skizzen selten. Wo er dies versuchte, ging mehr ein gedanklicher als ein künstlerischer Lebensstrom durch das Werk (Eysen). In hohem Grad ist bei Ompteda alles selbstlos, echt, bescheiden und doch mannhaft. Ompteda gleicht Marie von Ebner-Eschenbach darin, daß er um des Glanzes und des äußeren Reizes willen aristokratische Lebensverhältnisse niemals darstellt. Mit einer gewissen Herbigkeit fordert er vom einzelnen die Beugung unter das Sittengesetz: Nichts ist für den Menschen entwürdigender als Menschenfurcht; Arbeit befreit, entsühnt, adelt; es ist des Reichen Pflicht, einen Teil seines Einkommens den Armen zu geben. Wo das Schaffen des Künstlers in höchstem Sinn beginnt, versagt Omptedas Können. Er sieht die Welt nicht durch das farbenglühende Medium eines Temperaments, sondern durch ein fast farbloses, dünnes Transparent. Dadurch werden seine Werke oft grau wie feiner Staub. Sie werden breit, sie verlieren den Persönlichkeitswert. Dadurch bekommt Ompteda mit vielen seiner Schilderungen einen kulturgeschichtlichen Wert.

Klara Viebig

Klara Viebig wurde 1860 in Trier als Tochter eines preußischen Oberregierungsrates geboren. Drei landschaftliche Umgebungen haben am stärksten auf sie eingewirkt: das Trierer Moselland und die Eifel — Düsseldorf und die Landschaft des Niederrheins — Posen und die deutsch-polnischen Grenzgebiete. Als sie in ihrem neunten Lebensjahr stand, wurde ihr Vater von Trier nach Düsseldorf versetzt, dort verlebte sie ihre Mädchenzeit; oft aber kehrte sie noch an die Mosel zurück und durchstreifte zu Fuß und Wagen die Eifel. Als sie kaum erwachsen war, starb ihr Vater und sie kam zu Verwandten auf ein Gut in Posen. Um Gesang zu studieren, übersiedelte sie nach Berlin. In der Großstadt erschloß sich ihr wiederum ein neues Feld. Sie begann seit 1894 zu schriftstellern. Durch ihre Vermählung mit dem Buchhändler Cohn 1896 ward ihr Berlin zur dauernden Heimat.

Erzählungen aus der Eifel: Kinder der Eifel (Novellen) 1897. Vor Tau und Tag (Novellen) 1898. Das Weiberdorf 1900.
Aus dem Rheinland: Die Wacht am Rhein 1902.
Aus Posen: Das schlafende Heer 1904.
Aus Berlin: Das tägliche Brot 1901.

Ihren frühesten Ruhm erwarb sich Klara Viebig durch ihre Geschichten aus der Eifel. Sie hat es mit Meisterschaft verstanden, die eigenartige Landschaft zu schildern:

„Runde Kuppen . . . Steil führen die Pfade hinan . . . Die Ebereschen, die den Chausseerand säumen, lassen weiße Mooszipfel im rauhen Regenwind flattern, ernste Maare

(Teiche) ruhen schweigend im vulkanischen Bett, endlose Wälder schlagen die dunklen Wogen um einsame Dörfer, verlorne Heiden träumen im blendenden Sonnenglanz. Jungfräuliches Land noch, das im Dornröschenschlaf des erlösenden Kusses harrt — weltenfern, weltenweit das rührige Leben. Nur Kirchenglocken dröhnen durch die Stille, und der herbe Eifelwind trägt diesen einzigen Klang hierhin und dorthin, überall hin."

Die Darstellung von Klara Viebig ist ernst und stark. Sie hat eine gewisse derbe Gediegenheit, einen kraftvollen, energischen Stil in der Schilderung von Zuständen. Sie tritt verstandesmäßig an ihre Stoffe heran und bewältigt sie mit einer im besten Sinne handwerksmäßigen Fertigkeit. Sie dringt tapfer und klug in mancherlei Probleme der Zeit ein, doch weniger mit der großen heiligen Notwendigkeit einer Künstlerin als mit der Routine einer Schriftstellerin, die weiß, was der Tag und der Markt verlangen. Am sichersten hat sie ihre Zeit in dem Berliner Dienstbotenroman Das tägliche Brot getroffen. Ihr handfester Naturalismus ist freilich nur im Zuständlichen, nicht in der Charakteristik, nicht in den Höhepunkten der Handlung lebenswahr. Ein Hang zu Effekten, zu grellen Theaterszenen, zu Übertreibungen raubt ihren Lebensschilderungen die tiefere Wahrheit. Ein aufgeregtes Hin und Her, ein künstlich geschürtes und gesteigertes Feuer der Rede, das auch aus Laubes Tragödien und Spielhagens Romanen lodert, eine scharfe Verstandesnatur, die uns eine gut gespielte Leidenschaftlichkeit als echte Leidenschaft aufreden möchte, sind künstlerische Mängel eines Talentes, das sich trotz alledem bedeutsam, ja sogar kühn aus der Schar der Erzähler hervorhebt.

Frenssen

Gustav Frenssen, geboren 1863 in Barlt in Niederdithmarschen, Sohn eines Dorftischlermeisters, besuchte zunächst die Schule seines Heimatortes. „Mutter war immer in Sorgen, Vater immer voll Hoffnung." Vom dreizehnten Jahr ab besuchte Frenssen das Gymnasium in Meldorf, später das Gymnasium in Husum. Von hier ging er nach Tübingen zum Studium der Theologie, dann auf eineinhalb Jahre nach Berlin und endlich auf die Landesuniversität Kiel. Dann wurde Frenssen Pfarrer in Hemme in Dithmarschen. Hier schrieb er seine großen, so erfolgreichen Werke. 1902 gab er sein Amt auf und zog nach Blankenese bei Hamburg.

Romane: Die Sandgräfin 1896. Die drei Getreuen 1898. Jörn Uhl 1901. Hilligenlei 1906. Peter Moors Fahrt nach Südwest 1907.

Frenssens Roman Jörn Uhl ist einer der größten Bucherfolge der Neuzeit. Von 1901 bis 1907 wurden 205 000 Exemplare abgesetzt, von Peter Moors Fahrt binnen einem Jahr 125 000; die älteren Romane, die keineswegs besser sind als der übliche Durchschnitt der Erzählungsliteratur, erreichten nach dem Erfolg von Jörn Uhl die Auflageziffer von 50 000 und 90 000 Exemplaren. Die Handlung in Jörn Uhl erinnert an die von Sudermanns Frau Sorge: „Ein gedrückter und einsamer Mensch arbeitet sich durch eigene Tüchtigkeit aus niedrigen und zerfahrenen Verhältnissen in die Höhe und findet schließlich durch das äußere Scheitern seines Lebenswerkes die innere Befreiung und das Glück an der Seite einer Spielgefährtin." Das Buch ist literarisch von Dickens und Raabe abhängig. Frenssen ist ein ehrlicher Sucher und Ringer, wenn er auch wichtigtuerisch und selbstgefällig ist. Er ist nicht selten von gemachter Naivität und Ursprünglichkeit. Er hat einen geschraubten, manierierten Ton und liebt gespreizte moralische Betrachtungen. Dichter und Prediger kommen sich einander immer in die Quere, und der Prediger ist

meistenteils der stärkere. Seine Breite und Zerfahrenheit ist oft unerträglich, und dabei ist die Schilderung keineswegs besonders anschaulich. Etwas Unklares und Verschwommenes haben alle Frenssenschen Bücher, sie sind ein kompositionsloses Gemengsel aus allen möglichen Geschichten, Hilligenlei noch mehr als Jörn Uhl. In Hilligenlei stört eine gewisse Unentschiedenheit, eine Fähigkeit der Angleichung und eine Unwahrheit der Charakterschilderung, die dem Buch jede Aussicht auf literarische Dauer rauben. Die Darstellung des Lebens Jesu im 26. Kapitel ist eine weichliche und süßliche Geschichte, die es weder mit den Gläubigen noch mit den Ungläubigen verderben will. Über den Erfolg von Jörn Uhl sagt Fritz Lemmermeyer in der Allgemeinen Zeitung:

„Ein unerhörter und unbegreiflicher Erfolg: denn er beruht nicht auf Sensation, nicht auf öder Reklame, auf keinem Skandal, keinem schmutzigen Prozeß, auch auf keinem nachhelfenden Polizeiverbot oder nützlichen staatsanwältlichen Bannfluch. Nicht einmal ein literarischer oder politischer Parteikrieg haftet an Jörn Uhl . . . Nicht Familienblatt- und Leihbibliothekslektüre und nichts Ausschweifendes. Kein moderner oder wenigstens kürzlich noch modern gewesener Naturalismus und keine rührselige Sentimentalität. Weder Scheidewasser noch Zuckerwasser. Weder Hautgout noch Milchbrei. Und weiter: keine Pose, keine Phrase, keine Trivialitäten, kein Raffinement, keine künstlich ausgeheckten Probleme, keine psychologischen Spitzfindigkeiten. Auch keine Ressentiments, nichts von Groll und Zorn. Wohl manches, das bitter und gesund ist wie Kalmus; aber keine engherzige Verbitterung, die die Seele zerfrißt, wie der Rost das Eisen. Kein Pessimismus. Auch keine Umwertung der alten Werte. Wirklich gar nichts Modernes. Eigentlich auch nichts Neues. Nichts von der „Neuen Frau“, die mehr und mehr zu spuken beginnt, nichts von einer neuen Moral. Und dennoch . . .!“

Vielleicht liegt gerade in der Verbindung aller dieser moralischen und literarischen Momente die Erklärung für den großen Erfolg des Buches. Das beste, was Frenssen geschrieben, ist seine Schilderung der Kriegsabenteuer von Peter Moor auf seiner Fahrt nach Deutsch-Südwest.

Dramatiker

Max Dreyer, geboren 1862 in Rostock, Sohn eines Volksschullehrers, wuchs in einfachen Verhältnissen glücklich auf, studierte von 1880 bis 1885 in Leipzig und Rostock erst Theologie, dann Germanistik und Geschichte, war Probekandidat in Malchin in Mecklenburg, dann Lehrer in Frankfurt a. M., wurde 1888 freier Schriftsteller, später Redakteur an der Täglichen Rundschau in Berlin. Er schrieb zunächst unter dem Einfluß Ibsens und der Naturalisten Drei 1892 (Schauspiel) und Winterschlaf (Trauerspiel) 1895; es folgten dann die Dramen: Eine 1896 (Schwank), In Behandlung 1897 (Komödie), Der Probekandidat 1899 (Komödie), Das Tal des Lebens 1902 (Schwank), Die Siebzehnjährigen 1904 (Schauspiel), außerdem zahlreiche nette Einakter, z. B. Stichwahl. Dreyer schildert einfache, klar gesehene Menschen frisch, mit einer Neigung zum Burschenhaften und zum Satirischen. Sein bekanntestes Werk ist Der Probekandidat (ein junger Probekandidat legt in einer Probelektion, statt sein darwinistisches Glaubensbekenntnis vor den Schülern und dem Schulrat zu widerrufen, begeistert Zeugnis für seine Weltanschauung ab). Plump und langweilig ist Das Tal des Lebens. Es fehlt bei Dreyer die letzte Kunst, das Unsagbare so zu sagen, daß es sagbar wird. In den ernsten Partien neigt er zum Sentimentalen oder zum Grellen.

Josef Ruederer, geboren 1861 in München, steht höher als Dreyer. Er schrieb Die Fahnenweihe 1894 und Morgenröte 1904, zwei bayrische Komödien von gesundester Kraft und prallester Charakteristik.

Wilhelm Meyer-Förster, geboren 1862 in Hannover, studierte erst Jura, dann neuere Kunstgeschichte und war mehrere Jahre Redakteur an dem Berliner Sportblatt Sporn. 1890 heiratete er eine liebenswürdige und geistvolle Frau, Elsbet Blasche, die ebenfalls schriftstellerisch tätig war und an Innerlichkeit und Beweglichkeit des Talentes ihren Gatten übertraf. Beide lebten einige Zeit in Paris und kehrten 1898 wieder nach Berlin zurück. Wilhelm Meyer versuchte es zuerst mit einer studentischen Satire (Die Saxo-Saxonen 1885), dann mit mancherlei ernsten und heiteren Dramen (Unsichtbare Ketten 1890, Kriemhilde 1891, Der Vielgeprüfte 1898) sowie mit Romanen (Derby 1898, Karl Heinrich 1900), doch alles vergeblich. Da brachte ihm die Dramatisierung des letztgenannten Studentenromans, der teils an Benedix, teils an Nataly von Eschstruth erinnert, einen der größten theatralischen Erfolge. Alles Spätere ist unbedeutend. Meyer hatte das Unglück, bald nach dem großen Erfolg seine Gattin zu verlieren und selbst fast zu erblinden. Er lebte in Stuttgart, dann in Berlin.

Das Schauspiel Altheidelberg 1901 stellt Studentenleben und Hofleben in wirksamen Gegensatz. Es zehrt von der unverwüstlichen Romantik des deutschen Burschenlebens, von der Schönheit des Neckars, des Heidelberger Schlosses und von der Poesie Josef Viktor Scheffels. Verbunden damit ist die helle Jugendlust zweier glücklicher verliebter Menschenkinder, einer Kellnerin und eines jungen Fürstensohns. Ein wehmütiger Hauch liegt um die letzten Szenen; die Liebenden müssen scheiden, aber auch wenn sie sich niemals wiedersehen, wissen sie, daß sie nie einander vergessen werden.

Franz Adam Beyerlein, geboren 1871 in Meißen, ging 1891 nach Leipzig, um hier nach Neigung Studien zu treiben, wandte sich der Schriftstellerei zu und wurde 1903 durch seinen Roman Jena oder Sedan und durch sein Unteroffiziersstück Zapfenstreich bekannt. Besser ist sein älterer Roman Das graue Leben 1902. Zapfenstreich 1903, das gesinnungstüchtige Stück eines ernsthaften und ehrlichen, aber trockenen Geistes, ein Werk, das gekränkte Liebe schrieb, errang seinen Erfolg durch seinen starken theatralischen Bau, durch die Kasernenschilderung und den rohen stofflichen Reiz. Künstlerische Eigenschaften sind Beyerlein, wie auch sein Drama Der Großknecht 1905 bewies, versagt.

Zeitschriften und Journalisten

Die Zeitschriften und Tageszeitungen dieser Generation haben Bedeutendes geleistet; erst mit Hilfe der Presse gelang die volle Erweckung der großen Dichter des Jahrhunderts: Grillparzer, Kleist, Annette von Droste, Mörike, Hebbel, Otto Ludwig, Keller, Konrad Ferdinand Meyer und Anzengruber. Auf das eifrigste spähte die literarische Kritik umher, um auch unter den lebenden Dichtern starke oder durch irgend eine Besonderheit auffallende Dichter zu entdecken. In der Lust, neue Richtungen zum Durchbruch zu bringen, junge Talente zu fördern und sie in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen, ging die Presse dieser Zeit eher zu weit. Es ist unmöglich, alle literarischen Zeitschriften und alle hervorragenden Journalisten und Verleger dieser Generation zu nennen.

Literarische Kampfzeitschriften. Eine Anzahl von ihnen ist schon früher besprochen worden. Kritische Waffengänge (die beiden Harts) 1882 bis 1884; Berliner Monatshefte (die beiden Harts) 1885; Die Gesellschaft (Verleger W. Friedrich) 1885 bis 1902; Das Magazin für Literatur des Auslandes im Verlag von Friedrich unter der Redaktion von Bleibtreu, dann von Kirchbach; Literarische Volkshefte (Eugen Wolff, die beiden Harts, Kirchbach, Max Koch, Georg Brandes) 1887 bis 1889; Deutsche literarische Volkshefte 1889; Kritisches Jahrbuch (die beiden Harts) 1888; Freie Bühne (Verleger S. Fischer) 1890; später wechselte sie den Namen, sie hieß nach 1894 Neue Deutsche Rundschau, nach 1904 Neue Rundschau; Deutsche Schriften für Literatur und Kunst (Eugen Wolff) 1890 bis 1893; Moderne Dichtung, später Moderne Rundschau, 1890 von E. M. Kafka und J. Joachim in Brünn 1890 gegründet; Wiener Literaturzeitung 1890, später Neue Revue genannt (1894 bis 1897), herausgegeben von Heinrich Osten und Edmund Wengraf; Die Zeit, 1894 in Wien als Wochenschrift von Hermann Bahr, J. Sieger und H. Kammer gegründet.

Neuentstandene literarische und künstlerische Zeitschriften ohne ausgesprochenen Kampfzweck: Akademische Blätter (O. Sievers) 1884 in Braunschweig; Der Kunstwart (Ferdinand Avenarius, Bartels, Batka, Schultze-Naumburg, Weber, Kalkschmidt) 1887 in Dresden gegründet; Blätter für die Kunst (C. A. Klein) 1892 bis 1904; Moderner Musenalmanach (Bierbaum) 1891, 1893 und 1894; Die Zukunft (Maximilian Harden) gegründet 1892; Die Zeit (H. Bahr) 1894 in Wien; Pan (Bierbaum, Cäsar Fleischlen) 1895 bis 1899; Der Türmer (Jeannot Frhr. von Grotthuß) 1898 in Stuttgart; Die Wage (Rudolf Lothar) 1898 in Wien; Das literarische Echo (Josef Ettlinger) 1898 in Berlin; Die Insel 1899 bis 1902 in Berlin; Die Hilfe (Friedrich Naumann); Deutsche Arbeit (August Sauer) 1900 in Prag; Hochland (Karl Muth) in Kempten und München, die geistvollste und bedeutendste katholische Zeitschrift Deutschlands; Östreichische Rundschau (Berger, Glossy, Chlumecki) 1904; Süddeutsche Monatshefte (P. N. Cossmann, Josef Hofmüller, Friedrich Naumann, Hans Pfitzner, Hans Thoma, Karl Voll) 1904 in München; Wege nach Weimar (Friedrich Lienhard) 1904; Die Schaubühne (Siegfried Jacobsohn) 1905 in Berlin; März (Albert Langen) 1907 in München; Morgen (Artur Landsberger) in Berlin, Herausgeber Werner Sombart, Richard Strauß, Georg Brandes, Richard Muther, Hugo von Hofmannsthal.

Ältere Zeitschriften: Die Grenzboten (Grunow); Preußische Jahrbücher (H. Delbrück); Westermanns Monatshefte (Friedrich Düsel); Velhagen und Klasings Monatshefte (Busse); Deutsche Rundschau (J. Rodenberg); Deutsche Revue (R. Fleischer); Die Nation; Die Gegenwart (A. Heilborn); Nord und Süd (Sylvius Bruck).

Satirische Zeitschriften: Die Jugend (Georg Hirth in München); Der Simplizissimus (Albert Langen in München) 1896.

Wissenschaftliche Literaturblätter: Literarisches Zentralblatt für Deutschland (Ed. Zarncke) gegründet 1850; Literaturblatt für germanische und romanische Philologie (Behaghel und F. Naumann) 1880; Deutsche Literaturzeitung (M. Roediger, A. Fresenius, P. Hinneberg) 1880; Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte (J. Elias, M. Hermann und S. Szamatolski) 1892; Euphorion (August Sauer) 1894; Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte (Max Koch und Georg Sarrazin) 1904; Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft in Bonn (Berthold Litzmann) 1906.

Große Tageszeitungen von führender literarischer Bedeutung: Vossische Zeitung (Kritiker: Fontane, Brahm, Schlenther, Alfred Klaar, Eloesser); Berliner Tageblatt (Fritz Mauthner, später Fritz Engel, Kappstein, Monty Jacobs); Tägliche Rundschau (H. und J. Hart, Dreyer, Strecker, Mahn); Deutsche Zeitung (Friedrich Lange, Friedrich Düsel, Karl Berger, Richard Weitbrecht); Der Tag (Heinrich und Julius Hart, Ludwig Schönhoff, Alfred Kerr); Kölnische Zeitung (Karl von Perfall); Schlesische Zeitung (Max Koch); Frankfurter Zeitung (Mamroth); Münchner Allgemeine Zeitung (Frhr. von Menst und Hofmüller), seit 1908 nur noch Wochenschrift; Münchner Neueste Nachrichten (Hans von Gumppenberg); Neue Freie Presse (W. Goldbaum, H. Wittmann, Karl von Thaler, Frhr. von Berger, Raoul Auernheimer, Franz Servaes); Neues Wiener Tageblatt (H. Bahr, Ed. Pötzl); Die Zeit (Felix Salten, Richard Specht, Hugo Greinz); Der Bund (J. V. Widmann).

Digitized by Google

Verleger

Wilhelm Friedrich in Leipzig, der mit der Geschichte der jüngstdeutschen Literatur um 1885 eng verflochten ist und manchem jungen Talent zuerst in die Öffentlichkeit verholfen hat, hat seinen Verlag eingehen lassen. In Freud und Leid, in Eintracht und Zwietracht war er mit seinen Schriftstellern verbunden: Bleibtreu, Conrad, Conradi, Walloth, Alberti, Liliencron, Heiberg u. a. Er war auch Verleger der Gesellschaft und zeitweise des Magazins. Ihm folgte S. Fischer in Berlin (1886), der mit größerem Glück und stärkerer Kapitalkraft die Pflege der modernen Literatur aufnahm und sich zu dem angesehensten und bedeutendsten Verleger moderner Belletistrik aufschwang. Auch seine Tätigkeit ist mit der Geschichte der neueren Literatur aufs engste verbunden. S. Fischer ist Verleger von Dostojewski, Tolstoi, Zola, Ibsen, Kretzer, Bleibtreu, Hauptmann, Halbe, Bahr, Schnitzler, Hofmannsthal, Thomas Mann, G. Reuter u. a., Herausgeber der Freien Bühne; Albert Langen in München, 1894 gegründet (Björnson, Georg Brandes, Selma Lagerlöf, Bierbaum, Beyerlein, Hartleben, Ludwig Thoma, Wolzogen, Wedekind, Herausgeber des Simplizissimus und des März); Eugen Diederichs in Jena, 1896 in Florenz gegründet (Stendhal, Julius Hart, Bölsche, Wille, Avenarius, Spitteler, Hesse); Schuster u. Löffler in Berlin (Liliencron, Dehmel); F. Fontane u. Ko. in Berlin (Th. Fontane, W. von Polenz); Egon Fleischel u. Ko. in Berlin (Ompteda, Klara Viebig, Heinrich Hart, Helene Böhlau, Herausgeber des Literarischen Echo); J. C. C. Bruns in Minden (Baudelaire, Flaubert, Multatuli, Wilde, Schlaf, Scheerbart); Carl Reißner in Dresden (Papa Hamlet von Holz und Schlaf, Bölsche, Hartleben, Malwida von Meysenbug); Paul Ackermann (Conradsche Buchhandlung in Berlin), der erste Verleger von Gerhart Hauptmanns Vor Sonnenaufgang; Inselverlag in Leipzig (Hofmannsthal, Ecce Homo, Liebhaberausgaben); Verlagsanstalt F. Bruckmann in München (H. St. Chamberlain); D. W. Callwey in München (Kunstwart und seine Unternehmungen); Greiner u. Pfeiffer in Stuttgart (Türmer); C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung in München; H. Häfsel in Leipzig (K. F. Meyer); C. Ehlermann in Dresden; Schabelitz in Zürich; E. A. Seemann in Leipzig (Goetheliteratur, Jakob Burckhardt); Georg Bondi in Berlin; C. G. Naumann in Leipzig (Nietzsche); Gebrüder Pätel in Berlin (Marie von Ebner-Eschenbach, Deutsche Rundschau); G. Grotesche Verlagshandlung in Leipzig (Wildenbruch, Frenssen). Außerdem von älteren Verlegern: J. G. Cottasche Buchhandlung in Stuttgart (Anzengruber, Bismarck, Keller, Fontane, Heyse, Riehl, Wilbrandt, Sudermann, Fulda); G. J. Göschen in Leipzig (Mörike); Breitkopf u. Härtel in Leipzig (Dahn); Bibliographisches Institut (Meyer) in Leipzig und F. A. Brockhaus in Leipzig (große literarhistorische Veröffentlichungen); Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart (Vischer, Finckh, Sperl, Zahn); B. G. Teubner in Leipzig (Aus Natur- und Geisteswelt, Pädagogik, Philosophie) u. a.

Billige Volksausgaben

Besonders zu gedenken ist der Verleger, die billige Volksausgaben veranstaltet und dadurch die Kenntnis der deutschen und der auswärtigen, der klassischen wie der modernen Literatur in weite Kreise unseres Volkes getragen haben. Den Anfang machte die Universalbibliothek von Philipp Reclam. 1867 gab Reclam sen. die ersten zehn Zwanzig Pfennig-Hefte heraus — Goethes Faust war die erste Veröffentlichung — und fortan sandte er jede vierte Woche zehn neue Hefte aus, ohne sich durch die anfängliche Teilnahmlosigkeit des Publikums und die Gegnerschaft der Verleger hindern zu lassen. Vom Jahr 1880 ab faßte das Unternehmen feste Wurzel und breitete sich aus. Im Jahr 1908 hatte Reclam 5000 Bändchen in die Welt gehen lassen. Er hat alle Schätze des Geistes den Deutschen zugänglich gemacht: Die Edda und Wolframs Parzival wie die Bekenntnisse des heiligen Augustinus und den Koran, die Werke Rousseaus und Byrons wie die Schriften Spinozas, Kants, Fichtes, Feuerbachs und Schopenhauers, die Dichtungen der Slawen, der Dänen, Schweden und Norweger wie die heiligen Schriften der Inder. Dazu erwuchsen aus dem Reclamschen Verlag die billigen Klassikerausgaben Goethes, Schillers, Lessings, Wielands, Herders, Shakespeares, Körners, Kleists, Uhlands, Grabbes und Otto Ludwigs. Früher waren alle diese Werke dem Volke fern, jetzt waren sie ihm wundersam nahe gebracht. Die ganze fünfte Generation ist, soweit sie literarisch empfänglich

war, in ihrer Jugend mit Reclams Universalbibliothek aufgewachsen. Es ist eine ungeheure, bei keinem andern Volk wiederzufindende Menge von Kenntnis und Bildung, von Poesie und Begeisterung, die die Reclamsche Universalbibliothek unserem Volk hat zuströmen lassen und noch immer zuströmen läßt.

Nach Philipp Reclam traten eine Reihe anderer Unternehmungen auf, die, ohne den Umfang und die Vielseitigkeit von Reclams Universalbibliothek zu erreichen, doch ebenfalls sehr Bedeutendes leisteten und teils durch den Druck, teils durch die Billigkeit, teils durch die vortrefflichen Einleitungen zu den Werken einen Fortschritt bedeuteten. Ich nenne als die wichtigsten:

Die Hendelsche Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes in Halle, gegründet 1886, Preis des Heftes 25 Pfg.

Meyers Volksbücher (Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig), herausgegeben von Hans Zimmer, gegründet 1886, Preis der Nummer 10 Pfg.

Max Hesses Volksbücherei in Leipzig. Jede Nummer 20 Pfg. Ausgezeichnet sind auch die Hesseschen Ausgaben von Tieck, Achim von Arnim, Brentano, Novalis, Justinus Kerner, Gutzkow, Laube, Annette von Droste, Stifter, Immermann, Freiligrath, Grün, Halm, Herwegh, E. Th. A. Hoffmann, Raimund, Rückert, Seidl, Reuter u. a. mit vortrefflichen Einleitungen sowie die Hesseschen Anthologien der deutschen Lyrik seit Liliencron, der klassischen Lyrik, der fremden Lyrik, der Parabeln usw.

Die Wiesbadener Volksbücher (Verlag des Volksbildungsvereins in Wiesbaden, Heinrich Staadt), gegründet 1900, umfassen in erster Linie die Meister der deutschen Erzählungskunst, deren Werke literarischen Genuß und sittlichen Wert vereinen. Jedem Bändchen ist eine Einleitung über Leben und Eigenart des Dichters beigegeben. Der Preis der Wiesbadener Volksbücher bewegt sich zwischen 10 und 50 Pfg. Im ersten Jahr des Bestehens wurden 1400 Exemplare verkauft, im zweiten 62 000, im dritten 350 000, im vierten 427 000.

Die Deutsche Dichter-Gedächtnisstiftung in Hamburg-Großborstel, 1903 begründet, will hervorragenden Dichtern durch Verbreitung ihrer Werke ein Denkmal im Herzen des deutschen Volkes setzen. Sie verteilte im ersten Jahr an 500 Volksbibliotheken je 20 Bände, im zweiten an 750 Volksbibliotheken je 23 Bände, im dritten an 750 je 31, im vierten an 800 je 36 Bände. Für Jahresbeiträge von 2 Mark gibt die Dichter-Gedächtnisstiftung je einen Einzelband ihrer Hausbücherei oder ihrer Volksbücher.

Die Meisterwerke der deutschen Bühne, herausgegeben von Georg Witkowski im Verlag von Max Hesse in Leipzig, mit wertvollen Einleitungen und Anmerkungen, Preis der Nummer 30 Pfg.

Cottasche Handbibliothek (J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger) in Stuttgart und Berlin, der Preis der Nummer schwankt zwischen 20 und 90 Pfg.

Kürschners Bücherschatz, Sammlung von Romanen und Novellen, begründet 1896 von Josef Kürschner, herausgegeben von Hermann Hillger in Berlin und Leipzig.

Deutsche Bücherei, herausgegeben von A. Reimann in Berlin, Preis jedes Bandes 30 Pfg.

Rheinische Hausbücherei, herausgegeben von E. Liesegang (E. Behrend in Wiesbaden), Preis des Bandes 30 Pfg.

Vertreter der Wissenschaft

Nur einige Vertreter der Wissenschaft — abgesehen von den schon früher genannten — können hier angeführt werden, und von ihnen nur diejenigen, die eine nähere Beziehung zum Schrifttum ihrer Generation besitzen und ihre Werke auch in eine literarische Form gekleidet haben. Die wichtigsten Literarhistoriker sind:

Erich Schmidt, Scherers Nachfolger, geboren 1853, wendete sich wie dieser der neueren Literaturgeschichte zu. Schmidt wurde zuerst nach Straßburg, dann nach Wien berufen, wurde dann der erste Direktor des neugegründeten Goethearchivs in Weimar und nach Scherers Tod dessen Nachfolger auf dem Lehrstuhl der Berliner Universität. Erich Schmidt ging im allgemeinen auf Scherers Bahnen weiter, des Meisters Genialität war ihm nicht eigen, doch förderte er die Goetheforschung durch zahlreiche Arbeiten und Funde, erwarb sich

um Kleist und Otto Ludwig große Verdienste, und hat als Gelehrter von feinem Geschmack und glücklicher Darstellungsgabe der modernen Literatur wichtige Dienste geleistet. Schriften: Biographie Lessings (1884), Charakteristiken (1886), zweite Reihe 1901, Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt (1887). Für Ibsen, Gerhart Hauptmann und die modernen Dichter warf er sein Ansehen in die Wagschale.

Richard M. Meyer in Berlin, geboren 1860, Herausgeber von W. Scherers Poetik 1888, schrieb: Goethe 1894, Deutsche Literatur im 19. Jahrhundert 1899, Probleme und Gestalten 1904. Am vorzüglichsten sind Meyers kleinere Arbeiten über die Methode der historischen Darstellung, das Prinzip der Vollständigkeit u. a.

Adolf Bartels in Weimar, geboren 1862 in Wesselburen, schrieb an dichterischen Werken: Der dumme Teufel, ein komisches Epos 1896, den Roman Die Dithmarscher 1898 und Luther, eine Trilogie 1903. Seine wichtigsten literarhistorischen Schriften sind: Deutsche Dichtung der Gegenwart 1897, Gerhart Hauptmann 1897, Klaus Groth 1899, Friedrich Hebbel 1899, Geschichte der deutschen Literatur 1901 bis 1902, Jeremias Gotthelf 1902, Heinrich Heine 1906.

Eduard Engel in Berlin, geboren 1851, schrieb Französische Literaturgeschichte, Geschichte der englischen Literatur und Geschichte der deutschen Literatur.

Auf einzelnen Gebieten der Literaturgeschichte waren tätig: Franz Muncker in München, geboren 1855 (zahlreiche Veröffentlichungen über Wieland, Klopstock, Lessing, Goethe, Schiller, Immermann und Richard Wagner); Berthold Litzmann in Bonn, geboren 1857 (Das deutsche Drama in der literarischen Bewegung der Gegenwart 1894, Goethes Lyrik 1900, Ibsen Dramen 1901, Theatergeschichtliche Forschungen 1891 bis 1906); Ernst Elster in Marburg, geboren 1860 (Zur Entstehungsgeschichte des Don Carlos, Heines sämtliche Werke 1887 ff., Prinzipien der Literaturwissenschaft 1897); Albert Köster in Leipzig, geboren 1862 (Gottfried Keller 1900, Briefwechsel zwischen Th. Storm und G. Keller 1904, Die Briefe der Frau Rat Goethe 1904); Georg Witkowski in Leipzig, geboren 1863 (Die Walpurgisnacht im ersten Teil von Goethes Faust 1894, Die Handlung des zweiten Teils von Goethes Faust 1898, Was sollen wir lesen und wie sollen wir lesen 1904, Herausgeber zahlreicher Werke Goethes, einer Auswahl von Tiecks Schriften 1903 und der Sammlung Meisterwerke der deutschen Bühne); Oskar Walzel aus Wien (geboren 1864), Professor in Dresden, Erforscher der Romantik, Herausgeber Chamissos, der Brüder Schlegel, der philosophischen Schriften Schillers und der literarischen Aufsätze Goethes; Roman Wörner in Freiburg i. B., geboren 1863 (Novalis' Hymnen an die Nacht 1885, Ibsens Jugenddramen 1895, Henrik Ibsen 1900, Fausts Ende 1902); Hans Gerhard Graef aus Weimar, geboren 1864 (Goethe und Schiller in Briefen von Heinrich Voß dem jüngeren 1896, das für die Goetheforschung grundlegende Werk Goethe über seine Dichtungen 1900 ff.); Eugen Kühnemann in Breslau, geboren 1868 (Herders Leben 1895, Schiller 1905); Johannes Bolte in Berlin (geboren 1858), einer der besten Kenner der älteren deutschen Theatergeschichte und der Geschichte der Volksüberlieferungen, Herausgeber der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde.

Unter den Historikern ist in vorderster Reihe Karl Lamprecht in Leipzig zu nennen, geboren 1856, ein Mann von umfassendem Wissen, von allseitiger Gelehrsamkeit und kühnen und neuen Gesichtspunkten. Er verbindet Kultur- und Wirtschaftsgeschichte mit politischer Geschichte, Kunstgeschichte, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Seine Hauptwerke sind: Deutsches Städteleben am Schlusse des Mittelalters 1884, Deutsche Geschichte 1890 ff., Ergänzungsband: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit 1902, Moderne Geschichtswissenschaft 1904.

Von den Kulturhistorikern hat keiner unmittelbarer und stärker auf die Gebildeten gewirkt als Houston Stewart Chamberlain mit seinem Werk: Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts. Er ist von Geburt ein Engländer, der aber in deutscher Sprache eindrucksvolle, mächtige Werke geschrieben hat. Er wurde 1855 in Portsmouth als Sohn des späteren Admirals Chamberlain geboren, verließ England 1870, kam mit der deutschen Sprache und dem deutschen Denken in Berührung, trieb biologische und physiologische Studien, lebte 1885 in Dresden, 1889 in Wien und schrieb über Wagner, über die Rassenfrage usw. Er sah in der Geschichte vor allem das Werk der Rasse.

Von Philologen seien genannt: Adolf Matthias in Berlin, geboren 1847, mit zahlreichen philologischen und pädagogischen Schriften, darunter das vortreffliche Buch: Wie erziehen wir unsern Sohn Benjamin 1897; Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf in Berlin, geboren 1849, der Meister der klassischen Philologie und der Übersetzer der großen griechischen Tragödien 1901; ferner von Germanisten: Eduard Sievers in Leipzig, geboren 1850, einer der bedeutendsten Kenner der germanischen Grammatik und Metrik, hervorragend auch durch kritische Bibelstudien; Friedrich Vogt in Marburg, geboren 1851 (Geschichte der älteren deutschen Literatur 1897, Die schlesischen Weihnachtsspiele 1900); Wolfgang Golther in Rostock, geboren 1863, Mytholog sowie Sagen- und Wagnerforscher.

Unter den nationalökonomischen und politischen Schriftstellern, die, zum Teil einer ältern Generation angehörig, doch vornehmlich auf die Gegenwart gewirkt haben, sind einige der hervorragendsten: Adolf Wagner in Berlin, geboren 1835 (Politische Ökonomie 1892); Gustav Schmoller in Berlin, geboren 1838 (zahlreiche Schriften über Sozial- und Gewerbepolitik, Allgemeine Volkswirtschaftslehre 1901, Handels- und Machtpolitik 1901); Josef Kohler in Berlin, geboren 1849 (Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz 1883, Das Recht als Kulturerscheinung 1885, Chinesisches Strafrecht 1886, Studien aus dem Strafrecht 1891, Aus dem babylonischen Rechtsleben 1891, Aus Kultur und Leben 1904, außerdem zahlreiche lyrische und dramatische Werke und Nachdichtungen Dantes und Petrarkas); Werner Sombart in Breslau, geboren 1863 (Sozialismus und soziale Bewegung 1896, Der moderne Kapitalismus 1902, Deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert 1904).

Von Kunsthistorikern sind hervorzuheben: Cornelius Gurlitt in Dresden, geboren 1850 (Geschichte des Barock, Rokoko und Klassizismus 1886; Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts 1899, Geschichte der Kunst 1902); Alfred Lichtwark in Hamburg, geboren 1852 (zahlreiche kleinere Schriften über moderne Kunst und Kunstgewerbe); Henry Thode in Heidelberg, geboren 1857 (Franz von Assissi 1885, Hans Thoma 1891 und 1899, Kunst, Religion und Kultur 1901, Michelangelo und das Ende der Renaissance 1902, Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volk zu feiern 1903, Schauen und Glauben 1903); Richard Muther in Breslau, geboren 1860 (Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert 1893, Geschichte der englischen Malerei, Geschichte der belgischen Malerei); Paul Schultze-Naumburg in Weimar, geboren 1869 (Kulturarbeiten: Hausbau 1902, Gärten 1902, Dörfer und Kolonien 1903, Städtebau 1906, Kleinbürgerhäuser 1907).

Von den religiös-ethischen Schriftstellern ist neben Moritz von Egidy namentlich Friedrich Naumann in Berlin zu erwähnen, geboren 1860 (Was heißt christlichsozial? 1894, Gotteshilfe 1895, Asia 1898, Briefe über Religion 1903).

Unter den Physikern sind zu nennen Ludwig Boltzmann in Wien, geboren 1844, gestorben 1907, schrieb, abgesehen von fachwissenschaftlichen Werken und Vorträgen Populäre Vorlesungen, und William Marshall in Leipzig, geboren 1845, Verfasser der Werke: Spaziergänge eines Naturforschers, Plaudereien und Vorträge 1895.

Schluß

Aus Goethes Testament · Für junge Dichter 1831

„Nur allzu oft werden mir von jungen Männern deutsche Gedichte zugesendet, mit dem Wunsch, ich möchte sie nicht allein beurteilen, sondern auch über den eigentlichen dichterischen Beruf des Verfassers meine Gedanken eröffnen. Wie sehr ich aber dieses Zutrauen anzuerkennen habe, so bleibt es doch im einzelnen Falle unmöglich, das Gehörige schriftlich zu erwidern, welches mündlich auszusprechen schon schwierig genug sein würde. Im allgemeinen jedoch kommen diese Sendungen bis auf einen gewissen Grad überein, so daß ich mich entschließen mag, für die Zukunft einiges hier anzudeuten.

Die deutsche Sprache ist auf einen so hohen Grad der Ausbildung gelangt, daß einem Jeden gegeben ist, sowohl in Prosa als in Rhythmen und Reimen sich, dem Gegenstande wie der Empfindung gemäß, nach seinem Vermögen glücklich auszudrücken. Hieraus erfolgt nun, daß ein Jeder, welcher durch Hören und Lesen sich auf einen gewissen Grad gebildet hat, wo er sich selbst einigermaßen deutlich wird, sich alsobald gedrängt fühlt, seine Gedanken und Urteile, sein Erkennen und Fühlen mit einer gewissen Leichtigkeit mitzuteilen.

Schwer, vielleicht unmöglich, wird es aber dem Jüngern, einzusehen, daß hierdurch im höhern Sinne noch wenig getan ist. Betrachtet man solche Erzeugnisse genau, so wird alles, was im Innern vorgeht, alles, was sich auf die Person selbst bezieht, mehr oder weniger gelungen sein, und manches auf einen so hohen Grad, daß es so tief als klar, so sicher als anmutig ausgesprochen erscheint. Alles allgemeine, das höchste Wesen, wie das Vaterland, die grenzenlose Natur, so wie ihre einzelnen unschätzbaren Erscheinungen überraschen uns in einzelnen Gedichten junger Männer, woran wir den sittlichen Wert nicht verkennen dürfen, und die Ausführung lobenswürdig finden müssen.

Hierin liegt aber gerade das Bedenkliche: denn viele, die auf demselben Wege gehen, werden sich zusammengesellen und eine freudige Wanderung zusammen antreten, ohne sich zu prüfen, ob nicht ihr Ziel allzu fern im Blauen liege."

Noch ein Wort für junge Dichter

„Unser Meister ist derjenige, unter dessen Anleitung wir uns in seiner Kunst fortwährend üben, und welcher uns, wie wir nach und nach zur Fertigkeit gelangen, stufenweise die Grundsätze mitteilt, nach welchen handelnd wir das ersehnte Ziel am sichersten erreichen.

In solchem Sinne war ich Meister von niemand. Wenn ich aber aussprechen soll, was ich den Deutschen überhaupt, besonders den jungen Dichtern geworden bin, so darf ich mich wohl ihr Befreier nennen: denn sie sind an mir gewahr worden, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, gebärde er sich, wie er will, immer nur sein Individuum zu Tage fördern wird.

Glücklicherweise steht unsere Poesie im Technischen so hoch, das Verdienst eines würdigen Gehalts liegt so klar am Tage, daß wir wundersam erfreuliche Erscheinungen auftreten sehen. Dieses kann immer noch besser werden, und niemand weiß, wohin es führen mag; nur freilich muß Jeder sich selbst kennen lernen, sich selbst zu beurteilen wissen, weil hier kein fremder äußerer Maßstab zu Hilfe zu nehmen ist.

Worauf aber alles ankommt, sei in kurzem gesagt. Der junge Dichter spreche nur aus, was lebt und fortwirkt, unter welcherlei Gestalt es auch sein möge; er beseitige streng allen Widergeist, alles Mißwollen, Mißreden, und was nur verneinen kann; denn dabei kommt nichts heraus.

Ich kann es meinen jungen Freunden nicht ernst genug empfehlen, daß sie sich selbst beobachten müssen, auf daß bei einer gewissen Facilität des rhythmischen Ausdrucks sie doch auch immer an Gehalt mehr und mehr gewinnen.

Poetischer Gehalt aber ist Gehalt des eigenen Lebens; den kann uns niemand geben, vielleicht verdüstern, aber nicht verkümmern. Alles, was Eitelkeit, d. h. Selbstgefälliges ohne Fundament ist, wird schlimmer als jemals behandelt werden.

Sich frei zu erklären, ist eine große Anmaßung: denn man erklärt zugleich, daß man sich selbst beherrschen wolle; und wer vermag das? Zu meinen Freunden, den jungen Dichtern, spreche ich hierüber folgendermaßen: Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, und die müßt ihr euch selbst geben; fragt euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte, und ob dies Erlebte euch gefördert habe? Ihr seid nicht gefördert, wenn ihr eine Geliebte, die ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert. Das ist gar nichts wert, und wenn ihr noch so viel Geschick und Talent dabei aufopfert.

Man halte sich ans fortschreitende Leben, und prüfe sich bei Gelegenheiten: denn da beweist sich's im Augenblick, ob wir lebendig sind, und bei späterer Betrachtung, ob wir lebendig waren."

Namensverzeichnis

A

Alberti 326. 606
Alexis 272—274
Allmers 359
Altenberg 682
Amyntor 326
Anzengruber 443. 473—481. 582—584
Antoine 589
Aram 359
Arent 586
Ariost 58
Arndt 35. 77. 151—153. 281
Arnim, A. v. 20. 53. 93—96
—, Bettina v. 221
Arnold, R. F. 571
Auerbach 313. 326—329. 500
Auernheimer 707
Auffenberg 175
Augier 457
Avenarius 533. 707

B

Bab 660
Bacharacht, Therese v. 248
Bahr 547. 580. 682—685
Balzac 568
Barnay 455. 564
Bartels 2. 338. 673. 707. 710
Barth 460
Bärmann 408
Baudelaire 578
Baudissin 59
Bauernfeld 436
Baumbach 514. 699
Bayer-Bürck, M. 311
Bebel 542
Beck 280
Becker, N. 281
Beer-Hofmann 164. 682
Beethoven 63
Begas 454
Benedix 457
Beranger 214
Berger, Alf. v. 567. 691
Berger, Karl 42. 707
Berlioz 310
Bernays 149
Bethge 677
Bettelheim 475
Beyerlein 706
Bielschowsky 535
Bierbaum 698—700
Binzer 160. 281
Birch-Pfeiffer 436
Björnson 577
Bismarck 467—469
Bleibtreu 582. 600—603
Blumenthal 529. 564
Boccaccio 402
Bodenstedt 306. 334
Bornemann 408
Bourget 578
Böcklin 561. 595. 667
Böhlau, Helene 678—679
Böhme 694
Bölsche 553. 592. 616. 628
Börne 77. 197. 208. 217—219. 222. 277
Brachvogel 460—461
Brahm 564. 565. 616
Brahms 266. 454
Brandes 551. 577
Brentano, Clemens 34. 53. 75. 88—93
Breysig 668
Brinckmann 359
Brockhaus 185. 291. 708
Browning 635. 687
Bulthaupt 513
Bulwer 309
Burckhardt, Jak. 439
Burkhard, Max 566
Busch, W. 359
Busse 82. 359. 487. 627. 707
Büchner 82. 301. 554
Bülow, Frieda v. 675. 692
Bürger, G. A. 38. 46. 59. 86
Byron 167. 212. 234. 602. 632. 645

C

Calderon 57. 84. 91. 123
Callwey 708
Campe 290
Carmen Sylva 530
Carriere 306. 439
Cervantes 57
Chamberlain 42. 710
Chamisso 195. 210. 226—230
Chateaubriand 214
Chopin 216. 257
Christen 326. 675
Clauren 172. 182. 184
Collin 159. 175
Comte 204
Conrad, Hermann 60
—, Mich. Georg 559. 582. 587. 606—609
Conradi 7. 326. 609—611. 615. 656. 662
Cornelius 62. 78
Cotta 291. 708
Cramer 182

D

Dahlmann 288
Dahn 306. 427
d'Annunzio 579
Dante 57. 86
Darwin 450—452
Daudet 458. 600
Daumer 58
Dauthendey 359. 594
Dawison 455
Defregger 453
Dehmel 655—660
Deinhardstein 565
Delle Grazie 359. 675
Devrient, Ed. 312. 488
— Emil 311
— Ludwig 63
— Therese 221
Dickens 308
Diederich 359
Diederichs 708
Dilthey 534

Dingelstedt 241. 282. 312. 566
Diotima 65
Dostojewski 574—575
Döring 311
Dörmann 326. 682
Dranmor 326
Dreyer 705
Droste, A. v. 4. 199. 211. 267—271
Droysen 437
Duboc 82
Dubois-Reymond 500
Dulk 359
Dumas Vater 215
— Sohn 309
Düsel 707

E

Eckstein 525
Ebers 454. 524
Ebert 359
Ebner, Marie v. 488—491. 507
Egidy 648
Eichendorff 34. 35. 122—126. 158. 305. 325. 506
Eichrodt 359
Eloesser 707
Elster 710
Engel, Ed. 710
— Fritz 707
Engels, Friedrich 446
Enking 359. 673. 692
Ernst, Otto 510
Eschstruth 530
Ettlinger 707
Eucken 534
Eulenberg 359. 698
Evers 359
Eysoldt 568
Eyth 535

F

Falke 399. 681—682
Fechner 300. 302. 326. 556
Feuchtersleben 317
Feuerbach, Anselm 314
— Ludwig 201. 361
Feuillet 458
Fichte 28. 150
Fischer, Kuno 534
— S. 629. 708
Fischer-Graz 359
Fitger 515
Flaubert 569
Fleischler 707
Follen 160. 281
Fontane 3. 12. 274. 614. 616—623. 681
Fouqué 7. 62. 158. 176—178. 325
François, Luise v. 506
Franzos 679
Fraungruber 359
Freiligrath 210. 278—280. 283. 471
Frenssen 11. 521. 704
Frenzel 359. 460. 598
Freytag 260. 307. 312. 324. 388—394
Friedrich d. Gr. 19
Friedrich, Kasp. David 61
Friedrich Wilhelm IV. 193. 221. 281. 283. 294
Fulda 513

G

Ganghofer 527
Garborg 578
Gaudy 227. 280
Gauß 31. 205
Gehe 179
Geibel 305. 318—322. 471
Geiger 535
George 70. 487. 594. 665—668. 699
Gerok 333. 471
Gerstäcker 435
Gervinus 288. 290
Giesebrecht 437
Gildemeister 427
Gilm 359
Goldbaum 707
Goncourt 569
Gotthelf 335—339
Gottschall 432. 438. 472
Goedeke 438
Goethe 7. 18. 20. 36—40. 43. 61. 63. 72. 130. 159. 207. 220. 221. 244. 265. 400. 645. 691. 711—713.
Görres 23. 30. 34—35. 184
Göschen 185. 291. 708
Grabbe 230—233
Gregori 568
Gregorovius 424
Greif 472. 504—506
Grillparzer 3. 35. 136—149. 207
Grimm, Herm. 534
— Jakob 78. 187
— Wilh. 187
Grisebach 510
Grosse 306. 424. 472
Groth 296. 406—411
Grotthuß 707
Grunow 707
Grün 316
Gumppenberg 593. 652. 707
Gurlitt 560. 711
Gutzkow 7. 192. 207. 220. 232. 242. 245—254. 290

H

Hackländer 308. 434
Haeckel 451. 553
Hahn-Hahn 285
Halbe 566. 650—655
Halm 322—325. 493. 565
Hamerling 461—464
Hammer 359
Handel-Mazetti, Enrika 680
Hansjakob 359
Harden 616
Hart, Heinrich und Julius. 517. 584. 603—606
Hartleben 696—697
Hartmann 280
Hartmann, Ed. v. 449
Hauff 58. 167. 171—172. 416
Hauptmann, Gerhart 3. 7. 519. 555. 627—641
— Karl 641
Häusser 437
Haym 2. 47. 290. 438. 460
Hebbel 29. 43. 302. 307. 314. 366—387. 596
Hebel 167. 474
Heer 359. 694
Hegel 20. 199—201. 503
Hegeler 593. 692. 694
Hehn 438
Heilborn 707
Heimburg, B. 523
Heine 122. 125. 167. 197. 203. 210. 218. 225. 235—245. 255. 364. 455. 656
Hell 62. 111. 179
Henckell 359. 586. 612. 661
Herbart 302
Herder 13. 46. 71. 76. 83. 92
Hertz 426
Herwegh 241. 283
Herzog 359. 692. 694
Hesekiel 290. 617. 620
Hesse 399. 674. 709
Hettner 438
Heyking 694
Heyse 263. 305. 399—406. 496
Hildeck 326
Hille 359
Hillern, W. v. 454. 550

Hirschfeld 544. 574. 589. 652. 698
Hoffmann, E. Th. A. 34. 118—122. 310. 330. 343. 351
Hoffmann, Hans 509
Hoffmann v. Fallersleben 241. 279. 282
Hofmannsthal 164. 487. 687
Holländer 564. 694
Holtei 414
Holz 588. 591. 612—614
Holzamer 673
Hopfen 526
Houben 246
Hölderlin 23. 29. 64. 65—70. 166. 503. 667
Huch, Ricarda 47. 676—678
— Rudolf 678
Hugo 213. 257. 278. 481
Humboldt, Alex. v. 31. 186. 204
— Wilh. v. 186
Huysmans 683

I

Ibsen 309. 451. 570—574. 632
Iffland 45
Ilgenstein 521
Immermann 167. 217. 221. 224. 231. 253. 258—261. 277. 325

Jacobs 707
Jacobsen 577. 669
Jacobsohn 707
Jahn 22. 407
Janitschek 675
Jean Paul 8. 55. 70—77. 219. 220. 249. 310. 330. 343. 420. 504. 544. 667
Jensen 308. 399. 432—434
Jordan 429—431

K

Kahlenberg 326. 694
Kainz 568
Kalisch 290. 528
Kalkschmidt 707
Kant 27. 100. 451
Kappstein 707
Karpeles 236
Kaulbach 215. 314
Keller 205. 264. 338. 343—349. 490
Kerner 55. 164—166
Kerr 707
Keyserling 589. 652
Kind 111. 178
Kinkel 332
Kirchbach 532. 586
Kjelland 577
Klaar, Alf. 197. 522. 544. 707
Klein, Jul. Leop. 431
— R. A. 594
Kleist 3. 53. 56. 96—110. 150. 386
Klimt 562. 659
Klinger 70. 562. 659. 667
Klopstock 68. 86
Knodt 359
Kobell 359
Koch 535
Kohler 711
Kopisch 271
Kotzebue 46. 52. 84
König, Eberh. 698
— Heinrich 286
Körner 20. 154—156. 175
Köster 710
Krafft-Ebing 555
Kretzer 544. 557. 598—600
Kröger 454. 509
Krüger, Ferd. 359
— H. A. 673
Kugler 305
Kurz, Heinrich 438
— Hermann 415—417
— Isolde 508
Kühne 210. 276. 290
Kühnemann 710

L

Lachmann 188
Lafontaine 181
Lamartine 214
Lamprecht 710
Landsberg, H. 551. 646
Landsberger 326. 707
Langbehn 672
Lange, Friedrich 707
Langmann 682
l'Arronge 528. 564
Lassalle 446. 460. 467. 541
Laube 11. 274—278. 312
Lauff 359
Laun 182
Leibl 560
Leistikow 561
Lenau 255—258
Lenbach 453
Lensing, Elise 368
Lermontoff 310
Lessing, G. E. 37. 43. 59. 83
— K. F. 215. 217
Leuthold 306. 425. 526
Lewald 286
Lichtwark 711
Lie, Jonas 577
Liebermann 560. 625
Lienhard 670—673
Liliencron 472. 623—627. 681
Lindner 512
Lindau, Paul 11. 516—519. 564
— Rudolf 526
Lingg 306. 423. 526
Liszt 310
Litzmann 707. 710
Lombroso 556
Lope 57
Lorm 507
Lothar 684. 698. 707
Lotze 300. 302
Lublinski 235. 326
Ludwig I. 159. 283
Ludwig, Otto 41. 43. 122. 164. 307. 349—358. 387. 488

M

Mach 547—548. 559
Mackay 593. 661
Madelaine 326
Maeterlinck 86. 164. 579
Mahn 707
Makart 453. 462
Mallarmé 579.
Manet 560. 625
Mann 674
Mariot 326
Marlitt 523
Marshall 711
Martersteig 567
Marx 446. 542
Matkowsky 455
Matthias 710
Mauerhof 603
Maupassant 578
Mauthner 584. 707
Max II. 306. 399
Mayer, Karl 55. 170
Mayne, 263, 265
Meinhold 435
Meiningen, Herzog v. 456
Meißner 470
Mendelssohn, F. 305. 310
Mensi 707
Menzel, Adolf 315
— Wolfgang 206. 211. 219—220. 237. 247. 290
Mereau, Sofie 89
Merian 587. 610
Meßthaler 566
Metternich 22. 23. 289

Meyer, K. F. 481—487. 667. 676. 677
— R. M. 220. 629. 635. 668. 710
—-Förster 706
—-Graefe 699
—-Waldeck 566
Meyerbeer 216
Meyr, Melch. 306. 327
Meysenbug 439
Miegel, Agnes 680
Milow 326
Minor 535
Mitterwurzer 455
Moleschott 301
Moltke 469
Mombert 359. 655
Mommsen 315. 437
Mosen 315
Mosenthal 426
Moser 527
Mörike 4. 12. 211. 234. 261—267. 396. 506
Möser 512
Muncker 710
Mundt 203. 207. 211
Musset 481
Muth 707
Muther 711
Mügge 285
Mühlbach 286
Müller, Adam 52. 103
— Wilhelm 158. 166—167
Müller v. Königswinter 359
Müllner 163. 185. 492
Münchhausen 359

N

Napoleon I. 21. 27. 167
Naumann 711
Necker 535
Nestroy 287. 476. 528
Nissel 359
Nicolai 45. 92
Niebuhr 189
Nieritz 436
Nietzsche 70. 548—552. 593. 641—647
Nordau 460
Novalis 19. 29. 32. 34. 50. 64. 85—88. 667

O

Oberländer 505
Ochelhäuser 60
Oehlenschläger 369
Offenbach 455
Ohnet 694
Ohorn 696
Ompteda 521. 702—703
Oncken 534
Orientalis 62. 122. 179
Ostwald 554
Overbeck 34. 61. 62

P

Paoli 326. 675
Paulsen 534
Perfall 359. 707
Pertz 56
Pestalozzi 327
Pettenkofer 300
Pfizer 55. 82
Pfleiderer 534
Philalethes 326
Philippi 529
Pichler, Adolf 415
— Karoline 181
Piloty 453
Platen 70. 210. 222—226. 240. 259
Ploennies 359
Polenz 521. 647—650
Poppenberg 678
Prel, Karl du 505
Presber 694. 698
Prutz 217. 440
Przbyszewski 579. 593. 657
Puschkin 309
Putkamer, A. v. 359
Putlitz 334
Pückler 196. 221. 261. 283

Q

Quensel 359. 673

R

Raabe 308. 325. 417—421. 544
Raimund 173. 476. 528
Rank 327
Ranke 1. 287
Raumer 189
Raupach 175
Reclam 708
Redwitz 333
Reichenbach 326
Reicher 567
Reicke 694
Reinhardt 564. 565. 661
Reißner 708
Rellstab 290
Retcliffe 434
Rettich, Julie 311. 322. 323
Reuter, Fritz 411—414
— Gabriele 679
Richter, Gustav 313. 314
—, Ludwig 313
Riehl 426
Rilke 668—670
Ringseis 32
Ritschl 557
Ritter, Anna 680
Rochlitz 181
Rodenberg, Jul. 460. 707
Roquette 305. 334
Rosegger 454. 499—502
Rosenkranz 288
Rosenow 673
Rosmer 326. 698
Rotteck 290
Rousseau, J. J. 73. 345
Roediger 707
Röntgen 554
Rötscher 439
Ruge, A. 290
Runge 52. 61
Ruppius 435
Rückert 58. 132—136. 157
Ruederer 359. 706
Rümelin 2
Rüttenauer 359

S

Sacher-Masoch 525
Saint-Simon 203
Sallet 359
Salten 707
Sand, George 214. 216
— K. L. 22
Saphir 286
Sardou 458
Sauer 140. 707
Savigny 189
Schack 422
Schadow 61. 313
Schaukal 592. 659
Scheerbart 359
Schefer 58. 180
Scheffel 339—343
Schelling 29—30. 79. 223. 306. 383
Schenk 34. 175
Schenkendorf 157
Scherer 535
Scherl 545. 693
Schiller 4. 8. 40—44. 66. 68. 85. 130. 163. 631. 656
Schlaf 589. 614—615
Schlegel, Dorothea 80
— Friedrich 7. 20. 34. 40. 48. 51. 59. 78—82
— Karoline 79
— Wilhelm 29. 47. 82—85. 226

Schleiermacher 33. 70. 81
Schlenther 566. 570. 616. 636
Schlosser 189
Schlögl 460
Schmid, H. v. 359
Schmidt, Erich 1. 629. 709
— Julian 248. 438. 440
— Maximilian 359
Schmidtbonn 359
Schmitthenner 359
Schmoller 711
Schneckenburger 282
Schneegans 359
Schneider, Sascha 667
Schnitzler 164. 685—687
Schnorr 61
Schopenhauer 301. 361. 447—449. 507. 552. 643
Schönaich-Carolath 515
Schönherr 359. 673
Schönthan 694
Schreyvogel 63. 565
Schröder, Sofie 63
Schubin 530
Schultze-Naumburg 711
Schulze 158. 173
Schumann, Paul 560
— Robert 266. 310
Schücking 247. 268. 290
Schwab 170. 244. 255
Schwind 8. 263. 314
Scott 11. 60. 94. 272. 416
Scribe 11. 309
Sealsfield 284
Seebach, Graf 566
— Marie 311
Seidel 454. 509
Seidl 359
Servaes 588. 657. 707
Seume 153
Seydelmann 217
Shakespeare 58—59
Shaw 18. 665
Sienkiewicz 694
Sievers 710
Simmel 668
Simrock 359
Sohnrey 359. 675
Solger 383
Solitaire 325. 435
Sombart 297. 539. 541. 711
Sorma 568
Söhle 673
Specht, R. 376. 707
Speidel 460
Spencer 547
Spielhagen 4. 11. 260. 464—467
Spieß 182
Spindler 285
Spitta 318
Spitteler 531
Springer 534
Stael 83. 226
Stavenhagen 359. 673
Stägemann 139
Steffens 29. 47
Stehr 673
Steinhausen, H. 509
Stelzhamer 359
Stern 2. 438
Sternberg 434
Steub 306. 359
Stieglitz, Charlotte u. Heinrich 222
Stieler 306. 359
Stifter 329—332. 396. 490. 674
Stilgebauer 694
Stirner 202
Stona 326
Storm 308. 394—399. 680. 681
Stoskopf 359. 673
Stöber 82. 359
Strachwitz 317
Stratz 692
Strauß, D. F. 201. 262. 553. 556
— Lulu v. 359
— Rich. 562
Strecker 665. 707
Strindberg 577. 657. 661
Sturm 333
Sudermann 3. 11. 519—523. 704
Sue 215
Suttner 530
Sybel 306. 534

T

Taine 569
Tasso 58
Taylor 525
Tegner 514
Telmann 326. 694
Tennyson 514
Teubner 186. 708
Thaler 460. 707
Thode 711
Thoma 359. 562
Thorwaldsen 61
Thuille 699
Thumann 454
Tieck 30. 34. 41. 59. 110—118. 163. 244. 277. 401
Tielo 326. 359
Tolstoi 575—577
Tornow 325
Tovote 700
Törring 380
Treitschke 460. 472. 473
Treuge 594
Trojan 509
Tromlitz 181
Trübner 505
Turgenjeff 458. 490

U

Uhde 561
Uhland 126. 132. 158. 368. 370. 396
Unger 691
Usteri 169
Uechtritz, F. v. 371

V

Varnhagen, Rahel v. 220
Vautier 313
Velde, v. d. 181
Verlaine 578. 580
Viebig, Klara 703—704
Vilmar 295. 438
Virchow 299. 315
Vischer 364. 472. 502—504
Vogl 359
Vogt, Karl 299. 301
— Friedrich 711
Voigt-Diederichs 673
Vollmöller 359
Voß, Joh. Heinr. 45. 54. 168. 407
— Julius 182
— Rich. 472. 511
Vulpius 182

W

Wackenroder 46. 61. 77. 111
Wagner, Ad. 711
— Josef 311
— Richard 307. 311. 360—366. 387. 454
Waiblinger 233—234
Waldau 326
Waldmüller 326
Wallpach 359
Walzel 47. 81. 202. 226. 710
Wassermann 694
Weber, F. W. 514
— K. M. v. 65
— M. M. v. 535
Wedekind 660—665
Wehl 217
Weigand 359
Weisflog 181
Weiß 594
Weitbrecht 37. 82. 535. 707
Welcker 290

Werner, Anton v. 453
— E. 523
— Rich. M. 378. 535
— Zach. 160—164. 245. 493
Whitman 580. 615
Wichert 359
Widmann 552. 707
Wiecke 568
Wieland 8. 13. 46. 101. 401
Wienbarg 208
Wilamowitz 427. 710
Wilbrandt 496—498. 566
Wildberg 326
Wilde 579. 665
Wildenbruch 491—496
Wildermuth, Ottilie 435
Wilhelm I. 23. 296. 543
Wilhelm II. 537
Wille 616
Winckelmann 36
Witkowski 115. 710
Wittenbauer 696
Wittmann 707
Wohl, Jeanette 218. 221
Wolf, Hugo 266. 563
Wolff, Eugen 707
— Julius 510
— P. A. 62
— Th. 589
Wolfskehl 594
Wolter, Charl. 455
Wolzogen, E. v. 701
— H. v. 454
Wöhler 298
Wörner 710
Wundt 553

Z

Zabel 290
Zahn 359
Zang 290
Zapp 693
Zarncke 534
Zedlitz 179
Zeiß 384. 566
Ziegler, Klara 455. 534
Zola 451. 560. 568—570. 607. 632

Berichtigung:

Seite 237 Camilla Selden statt Senden;
„ 439 Jakob Burckhardt statt Burkhardt;
„ 497 Adolf Wilbrandt statt Alfred Wilbrandt.

Druck von Petzschke & Gretschel, Dresden-A. 27.

Digitized by Google

Digitized by Google

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

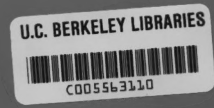
This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

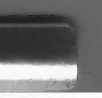
REC'D LD	AUTO DISC SEP 2 3 1988
AUG 1 7 1963	AUG 27 1992 AUTO DISC OCT 1 7 '91
31 Aug'65VB	
REC'D LD	
AUG 2 8'65 -12 AM	
NOV 1 6 1967 5 0	
REC'D	
NOV 8'67 -8 PM	
LOAN DEPT.	
SEP 3 0 1988	

LD 21A-50m-11,'62
(D3279s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

Digitized by Google





Digitized by Google

Digitized by Google